

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN

*Das
Musikleben*

3

MÄRZ 1959

POSTVERLAGSORT (zab) MAINZ

JOSEPH HAAS

ZUM 80. GEBURTSTAG AM 19. MÄRZ 1959

*Die bedeutendsten Werke
aus dem umfangreichen Schaffen des Meisters*

Die heilige Elisabeth

Speyerer Domfestmesse

Christnacht

Christ-König-Messe

Das Lebensbuch Gottes

Münchner Liebfrauenmesse

Das Lied von der Mutter

Deutsche Weihnachtsmesse

Te Deum

Deutsche Kindermesse

Das Jahr im Lied

Tobias Wunderlich

Die Seligen

Die Hochzeit des Jobs

erschienen im Verlag

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

LIBER ORGANI

Eine Sammlung alter liturgischer Orgelmusik
für den praktischen Gebrauch

BAND I/II

Altfranzösische Orgelmeister

Herausgegeben von Ernst Kaller · Ed. Schott 1343/44 je DM 4,50
J. Titelouze · J. d'Anglebert · N. Gigault · F. Couperin · N. Lebégue ·
L. Marchand · F. Roberday · J. Guilain · N. de Grigny · L. Cl. d'Aquin

BAND III

Altspanische Orgelmeister

Herausgegeben von Ernst Kaller · Ed. Schott 1621 DM 4,50
A. de Cabezón · T. de Santa Maria

BAND IV

Altitalienische Orgelmeister

Herausgegeben von Ernst Kaller · Ed. Schott 1674 DM 4,50
G. Frescobaldi · G. B. Fasolo · A. Banquieri · D. Zipoli

BAND V

Toccaten des XVII. und XVIII. Jahrhunderts

Herausgegeben von Ernst Kaller und Erich Valentin
Ed. Schott 1675 DM 4,50
G. Frescobaldi · J. J. Froberger · J. Pachelbel · W. H. Pachelbel ·
Gg. Muffat · Gottl. Muffat

BAND VI/VII

Deutsche Meister des XVI. und XVII. Jahrhunderts

Herausgegeben von Ernst Kaller · Ed. Schott 2266/67 je DM 4,50
Chr. Erbach · S. Scheidt · D. Buxtehude · J. Pachelbel · G. Muffat ·
J. K. F. Fischer

BAND VIII

Orgelmeister der Gotik

Herausgegeben von Hans Klotz · Ed. Schott 2556 DM 4,50
G. de Fay · H. Isaac · J. de Prés · P. Hofhaimer · L. Senfl

BAND IX

Süddeutsche Orgelmeister

Johannes Speth (1693): 10 Toccaten

Herausgegeben von Gregor Klaus · Ed. Schott 4537 DM 4,50

Soeben erschienen

BAND X

Alte englische Orgelmeister

Herausgegeben von Gordon Phillips · Ed. Schott 4786 DM 4,50
J. Redford · W. Byrd · R. Alwoode · Th. Tomkins · O. Gibbons ·
J. Blow · H. Purcell · M. Greene · W. Boyce · Ch. J. Stanley ·
S. Wesley

Verlangen Sie den kostenlosen Katalog »Orgel-Musik der Edition Schott«

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Unter Mitwirkung von Ernst Thomas herausgegeben von Prof. Dr. Erich Valentin und Dr. Karl H. Wörner

Heft 3 / 120. Jahrg.

März 1959

INHALT DES DRITTEN HEFTES

I LIKE JAZZ	123
FRITZ WINCKEL: Neue Gestaltungsmittel für die elektro-akustische Komposition	124
ROSWITHA TRAIMER: Das Schlagzeug in der modernen Musik	127
HELMUT SCHMIDT-GARRE: Melodischer und klanglicher Radikalismus im Organum um 1200	129
ERICH VALENTIN: Die Kraft der Persönlichkeit. Der achtzigjährige Joseph Haas	132
G. A. TRUMPF: Wilibald Gurlitt	134
GOTTFRIED SCHWEIZER: Gespräch mit Ralph Kirkpatrick	135
DAS MUSIKLEBEN: Berlin: Deutscher Jazz-Salon 1959 / München: Henzes „Undine“ / Wiesbaden: Martinus „Julietta“ / Frankfurt: „Das Gilgamesch-Epos“ von Martinu / Schweizer Theater / Nürnberg-Lyon: „Der Ring“ / Musik in Kalifornien / Paris: Das erste aleatorische Werk? / Salzburg-Radstadt: Hofhaimer-Jubiläum / Zeitgenössische Kammermusik in Linz / Musikleben in Magdeburg / „Das Nachtlager von Granada“ in Berlin	
Fernsehen / Vorschau / Rückschau	150
BÜCHER UND NOTEN	160
DIE SCHALLPLATTE	167
MUSIKERZIEHUNG — MUSIKSTUDENT	170
VERBAND DEUTSCHER ORATORIEN- UND KAMMERCHÖRE E.V.	176
DIE SINGSCHULE	178

Preis: vierteljährlich 4,80 DM, halbjährlich 9,25 DM, jährlich (12 Hefte) 18,— DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,80 DM.
Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom Verlag. — Bezugsbeginn jederzeit. Abbestellungen nur zum Quartalsschluß bis 15. des vorhergehenden Monats. — Anschrift der Schriftleitung: für Sendungen, Besprechungsstücke usw. Mainz, Weihergarten 12, Telefon 2 43 43. Manuskripte werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages.

Anzeigen: laut ermäßigter Preisliste 1/16 Seite = 20,— DM, 1/1 Seite = 300,— DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich, verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — Zahlungen: Auf Postscheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 15 510 bei Commerz- und Credit-Bank in Mainz oder durch Postanweisung. — Bezugsbedingungen im Ausland: USA, 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 5.15 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1.17,5 (einschl. Porto); Österreich: 1 Jahresabonnement Ö. S. 130,— (einschl. Porto). Bestellungen an den Verlag Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, Weihergarten 12.

I like Jazz

Amerikas populärster Musikkritiker, Virgil Thomson, der in Kansas City, der Heimat des Ragtime, geboren ist, von Hause aus und Kindheit an also Jazz gehört haben wird — daß er selbst einen vorzüglichen Ragtime komponiert hat, deutet im übrigen darauf hin —, hat einmal auf den erstaunlichen Widerspruch hingewiesen zwischen der Musik, die die Öffentlichkeit anerkennt, und der, die sie liebt. Es ist mir entfallen, in welchem speziellen Zusammenhang diese Worte gefallen sind; es wäre auch nicht entscheidend, fügen sie doch ganz allgemein dem Bild von der Doppeldecker-Kultur einer E-Musik (ernsten Musik) und U-Musik (Unterhaltungsmusik) eine wichtige Perspektive ein, eine Linie, die sozusagen quer durch das Bild läuft; denn was geliebt oder anerkannt wird, ist nicht identisch mit jeweils einer Tragfläche dieser Doppeldeckerkultur, sondern findet sich in beiden Bereichen.

Auf eben dieser Linie liegt die Musik, die man Jazz, „authentischen“ Jazz, nennen darf, in zweifacher Hinsicht: einmal läßt sie sich nicht einord-

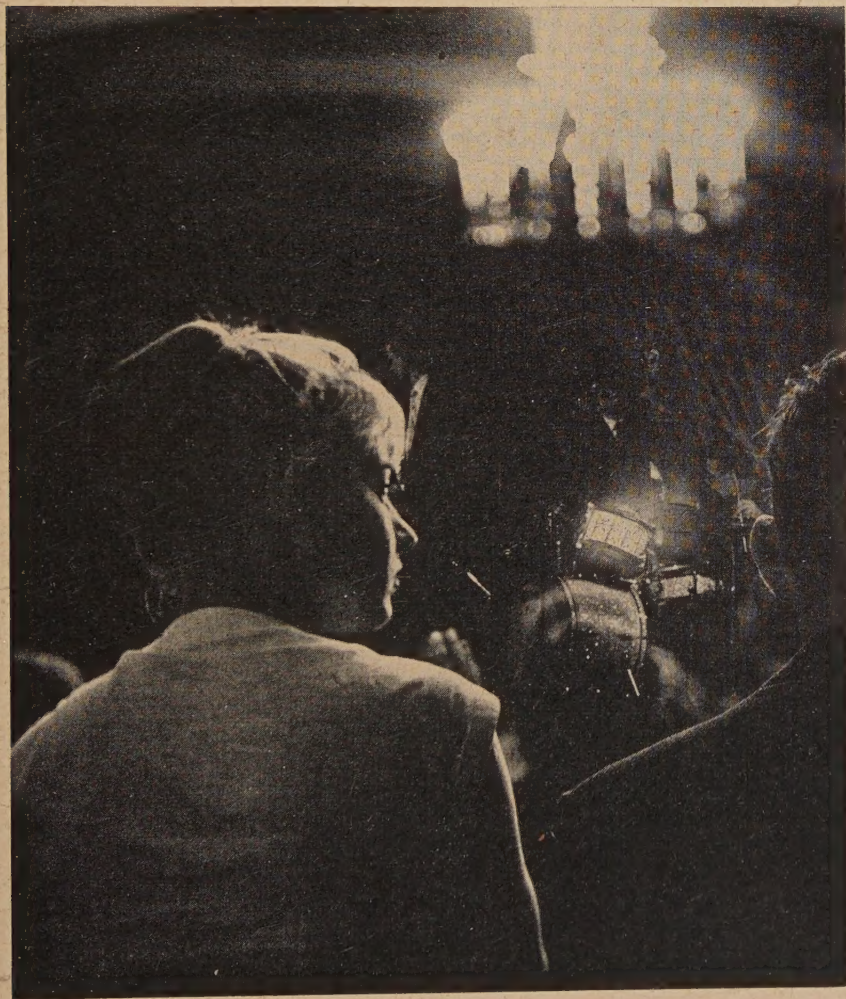
nen, weder unter dem konventionellen Begriff der E-Musik, noch unter der U-Musik, sie ist — jedenfalls im Augenblick noch — eine Spezies für sich; zum andern wird sie wohl heftig geliebt, aber noch immer nicht in entsprechendem Ausmaß anerkannt. Das hat seine Gründe.

Akzeptieren wir also zunächst einmal, daß der Jazz eine eigene Art der Musik ist. Eigenart bringt Freunde und Feinde. Zu seinen Freunden zählen viele ernsthafte Musiker und ernste Menschen. Es zählen andererseits dazu alle Swingbegeisterten, deren zuweilen zur Schau getragene, penetrant modische Allüren der ästhetischen Geltung des Jazz nicht gerade förderlich waren. Seine Feinde findet man in erster Linie im Lager der Weltanschauungsfanatiker, deren Abarten sich auch im Musikleben kristallisieren und unverbesserlich ihre ideologische Falschmünzerei betreiben, indem sie von Zerfall, Zersetzung, Geschmacksverirrung, Kulturverfall schwätzen und auch vor Rassenpolemik nicht zurückscheuen. Die Ressentiments, die hier erzeugt werden sollen, haben dem Jazz nicht schaden, weder seine Bedeutung schwächen, noch seine Verbreitung hindern können. Sie legen denen, die ihnen verfallen,

Scheuklappen an. Und Scheuklappen sind stets ein Hindernis, die Dinge so zu sehen, wie sie sind. Von diesen Unverbesserlichen abgesehen, glaube ich, daß es mit der Feindseligkeit dann nicht mehr schlimm bestellt sein wird, wenn das, was wirklich den Namen „Jazz“ verdient, erst hinreichend abgegrenzt worden ist.

Diese Abgrenzung ist von zentraler Bedeutung. Denn noch immer wird in weiten, durchaus nicht etwa musikuninteressierten Kreisen der Jazz mit einer Art Unterhaltungs- oder auch Tanzmusik verwechselt, die mit einigen Jazzeigentümlichkeiten, wie vor allem dem

Jazzinstrumentarium, mehr oder minder gut ausgestattet ist und beispielsweise durch die Kino-Schnulze repräsentiert wird. Gerade diese Verwechslung mit einer kommerzialisierten Musik europäischer Provenienz



oder auch mit dem in Amerika entstandenen Rock 'n' Roll hat die Erkenntnis erschwert, wenn nicht gar verhindert, daß der Jazz eben keiner der herkömmlichen Musikgattungen gleichzusetzen oder in sie einzuordnen ist, daß er eine eigene Art Musik ist, mit dem Begriff der Unterhaltungsmusik gar nichts zu tun hat und darum auch jenseits der künstlerischen Problematik steht, die die Unterhaltungsmusik heute belastet. Erkennt und anerkennt man den Jazz aber nicht als selbständige Erscheinung, ist man viel weniger geneigt, ihn kritisch zu untersuchen und zu würdigen. Und dies doch kann erst Klärung ergeben.

Der Rhythmus ist die Dominante der Jazzmusik; das unterscheidet sie grundlegend von der abendländischen Musik, in der Melodik und Harmonik bestimmend wirkten, abgesehen von ihren jüngsten Erscheinungsformen, an denen übrigens die rhythmischen Konfliktbildungen der Jazzband, wenn auch in einem bisweilen überschätzten Maße, mitgewirkt haben. Die Musik der europäischen Tradition wendet sich in erster Linie an Geist, Seele und Gefühl, auch da, wo sie sich der Folklore bedient, und in der primitiven Volksweise. Der Jazz wirkt aus seinem rhythmisch bedingten Naturell auch auf die sinnliche Sphäre ein und vermittelt, auch ohne daß er getanzt wird — jeder authentische Jazz ist tanzbar —, ein bewegungsmäßig-körperliches, im übertragenen Sinn motorisches Erlebnis. Auch dies ist neu, und das Neue erscheint leider manchen Menschen prinzipiell

suspekt, besonders gar, wenn es von anderen Kontinenten — der Jazz als Musik des amerikanischen Negers ist seinem Ursprung nach ein afro-amerikanisches Mischprodukt — herrührt.

Da der Jazz in Amerika entstand, haben wir ihm gegenüber eine günstige Position, nämlich Distanz, die gleiche Distanz, die der Amerikaner zur europäischen Musik hat und die ihn oft so außerordentlich treffende, den in Traditionsbegriffen denkenden Europäer verblüffende Urteile finden läßt. Die deutsche Jazz-Publizistik hat davon profitiert: von der musikalischen Analyse bis zur zeitkritischen und psychologischen Studie entstand in den kurzen Nachkriegsjahren eine Jazz-Literatur, die eine gediegene Information gewährte. Die Schallplatte spendet dazu in kaum übersehbarer Fülle das klingende Beispiel, dem darum besondere Authentizität eignet, weil sie die einmalige, unwiederholbare Improvisation, eines der Hauptmerkmale authentischer Jazzmusik, festzuhalten vermag.

Was die Zukunft des Phänomens Jazz entscheidet, dürfte weniger in einer fragwürdigen Entwicklung „neuer“ Jazzstile zu sehen sein, als ganz einfach darin, daß es eine Unzahl junger Menschen dahin bringt, ein Musikinstrument in die Hand zu nehmen und besessen seine Handhabung zu erlernen, beileibe nicht mehr aus „Protest“ — man müßte heute fragen, gegen wen oder was? —, sondern aus der Lust zum eigenen Produzieren. Und damit fängt Musik bekanntlich an. Ernst Thomas

Die Komposition mit elektroakustischen Mitteln

FRITZ WINCKEL

Elektrisch erzeugte musikalische Klänge gibt es bereits seit mehr als 30 Jahren. Es fing an mit Theremins Spiel auf Ätherwellen, wobei die Hand sich vor einem Antennenstab bewegt, dann kamen Tasteninstrumente mit elektrischen Generatoren gemäß den Erfindungen von Jörg Mager, Nernst, Trautwein, Martenot, Bode, Vierling u. a. m.

Diese Entwicklungsperiode ist nach dem Krieg abgelöst worden durch eine neue Epoche der unmittelbaren mehrstimmigen Komposition auf einen Tonträger, wofür das damals einsatzreif gewordene Magnetophon die besten Möglichkeiten bot. Was elektrische Generatoren an reinen Elementartönen, Klangkomplexen, Geräuschen erzeugen, wird unmittelbar auf Tonband aufgezeichnet, so gar auch Natur- und realistische Geräusche, die durch elektrische Manipulationen etwa in eine diatonische Tonleiter abgewandelt werden können.

Was der Komponist praktisch zu tun hat, ist ein Schichten, Kopieren, Mischen und Cuttern des auf Tonband aufgezeichneten Rohmaterials der Lautbildung. Es ist mehr als nur eine Montage, wie man sie von der Photographie her kennt, denn durch die genannten Manipulationen entstehen neue Klangfarben, Transpositionen, Rhythmen und Formen, die en bloc gewandelt werden. Das Endprodukt wird durch Lautsprecher hörbar gemacht; eines Interpreten bedarf es nicht.

Die Ideen solcher „authentischen Musik“ wurden bislang in zwei extremen Richtungen verfolgt. Die eine Gruppe ging von atomaren Bestandteilen des Klangs, den sogenannten Sinustönen, aus, die zu synthetischen neuen Klängen geschichtet werden (Kölner Studio unter Leitung von Herbert Eimert), die andere von vorhandenen Endprodukten, dem konkreten Material von Windesrauschen, Eisen-

bahngeräusch usw., das einem Abbau- bzw. Denaturierungsprozeß unterworfen wird (Pariser Studio unter Leitung von Pierre Schaeffer). Die erste Gruppe nimmt für sich die Bezeichnung „elektronische Musik“ in Anspruch, die letztere „konkrete Musik“. Damit hat sich eine recht unglücklich formulierte Nomenklatur herausgebildet, denn in jedem Fall wird Lautmaterial elektronisch verarbeitet. Schon längst hat sich der Sammelbegriff „Industrie-Elektronik“ in der internationalen Technik herausgebildet für alle Prozesse, die mit Elektronenröhren durchgeführt werden.

Inzwischen hat die neuere Entwicklung gezeigt, daß die gekennzeichneten extremen Richtungen vom Standpunkt der musikalischen Ästhetik und der Perzeptionsfähigkeit des Ohres nicht aufrechterhalten sind.

Musikalisch betrachtet war schon vor der Epoche der elektronischen Lauterzeugung dem klassischen Ideal der Reinheit der Töne, der Tonhöhenbestimmtheit, der Melodieführung ein vermeintlich objektives Gestalten in Form von Geräuschkompositionen entgegengesetzt worden (E. Varèse, *Ionisation* 1924). Aber die weiteren Auswirkungen in der konkreten Musik haben gezeigt, daß Geräuschfolgen über mehrere Minuten, selbst wenn sie im Formaufbau als hochwertig und logisch bezeichnet werden können, für das Ohr unerträglich sind. Dasselbe läßt sich jedoch in einem anderen Sinn von den synthetisch mit dem Zentimetermaß — auf Tonband — geschnittenen Elementartönen sagen, die als ein anorganisches Produkt starr erscheinen, weil sie den psychophysischen Grundgesetzen zuwiderlaufen.

So konnte es nicht ausbleiben, daß beide extremen Richtungen sich zum Kompromiß bequemen mußten, ohne sich dessen so recht bewußt zu werden. Als erster führte Pierre Schaeffer die *menschliche Stimme ein* (*Orphée*, Paris 1951), jedoch wurde auch diese neue Form 1953 in Donaueschingen zunächst mit Protest abgelehnt. Spätere Aufführungen fanden mehr und mehr Zustimmung. Ebenso folgte Stockhausen von der Kölner Gruppe dem Beispiel, wenn er auch in seinem „Gesang der Jünglinge“ (1956) die Sprechstimme analytisch auf elektronischem Wege verarbeitet. Jedenfalls „spricht“ aus dem abstrakten Material heraus jemand den Zuhörer an.

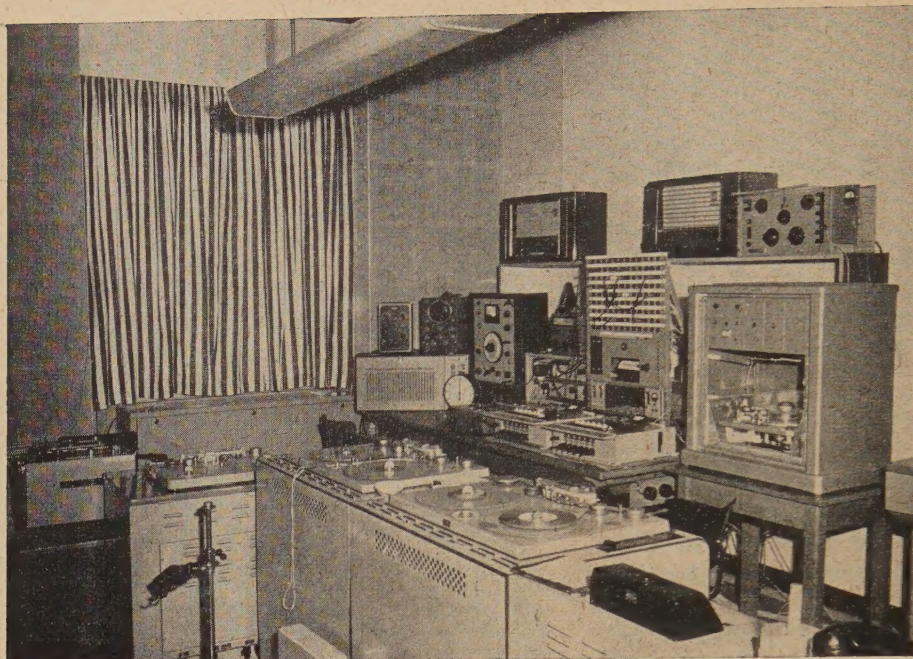
Noch ein anderes Phänomen wird zu Hilfe genommen, das der sinnlichen Erschließung des neuen fremdartigen Lautmaterials sehr entgegenkommt: Das ist die *Einbeziehung des akustischen Raums*. Der Nachhall, der jedem Klang folgt, ist eine statische Erscheinung, die den Originalschall „verrundet“ und die Bindung zwischen den Tönen einer Folge herstellt. Die optimale Musikkwirkung auf die Psyche hängt stark von der Größe der Nachhallzeit ab. Eine größere Lebendigkeit tritt auch ein, wenn das Lautgeschehen nicht zentriert

von einer Lautsprecher-Öffnung her erfolgt, sondern raumverteilt ist oder gar im Raum wechselt. Auch diese Erkenntnis hat sich Schaeffer bei der erwähnten Aufführung des „Orphée“ zunutze gemacht, indem er den Lautablauf abwechselnd auf vier Lautsprecher in den Ecken des Raums verteilte. Das war die erste Realisierung der heute so aktuell gewordenen Raummusik. Auch die Kölner Schule schloß sich diesem Verfahren an wie auch die inzwischen entstandenen Studios elektronischer Musik in Mailand, Brüssel, Holland, Baden-Baden und Berlin.

Tatsächlich konnte durch diese Idee, den Raum als eine variable Funktion mitspielen zu lassen, eine ernstliche Krise in der elektronischen Musik verhindert werden, denn das allzu Starre synthetischer Klänge löst und lockert sich durch die Bewegung der Tonabläufe in den drei Raumkoordinaten.

Freilich besteht nun die Gefahr der Übertreibung, und bei vielen Vorführungen kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß ein willkommener Effekt die Schwächen der elektronisch geformten Textur überrunden soll. Andererseits mußte die Entwicklung zwangsläufig kommen, denn alle Aufführungen in der herkömmlichen Weise kamen zunächst nur einkanalig zustande, d. h. von einer Quelle, gekennzeichnet durch das als Kompositionsgrundlage dienende Einspur-Magnettonband. Darin spürt man einen ähnlichen Mangel einer noch nicht erreichten Natürlichkeit wie bei einer einkanaligen Lautsprecherwiedergabe von normaler Orchestermusik. Dies wird praktisch sofort auffällig, wenn man erstmalig elektronische Musik auf stereophone Weise hört, wozu zwei neue Kompositionen von Henk Badings „Genesis“ und „Mensch und Maschine“ (Brüssel 1958) Gelegenheit boten.

Die Phantasie des Komponisten, den Raum in irgendeiner Form mitspielen zu lassen, läuft zur Zeit den technischen Möglichkeiten voraus, denn bisher hat noch keine der in letzter Zeit stattgefundenen Demonstrationen erwiesen, daß man dem Zuhörer die Illusion eines in bestimmten Bahnen kreisenden und schwingenden Klangs bzw. von Klanggruppen vorzaubern kann. Solange es nicht gelingt, konkrete Formprinzipien den Koordinaten des Raums — in kleinen Volumeneinheiten konzentriert — einzuspielen, wird die Anwendung raumverteiler Mittel durch Klangstrahler problematisch bleiben. Ansätze zu einer besseren Beherrschung einer Dreikoordinatensteuerung bieten die Experimente mit der Stereophonie, die trotz des altbekannten Prinzips auch dem Fachmann gegenwärtig noch manche Rätsel aufgibt. Als Beweis für diese Ansicht kann der Verfasser Le Corbusiers *Poème électronique* im Philips-Pavillon der Brüsseler Weltausstellung 1958 wie auch die Aufführung von Boulez' „*Poésie pour pouvoir*“ in Donaueschingen 1958 anführen,



Das
elektronische Studio
im Südwestfunk
Baden-Baden

die beide mit einem gewaltigen Aufwand an Apparatur und betreut von hervorragenden technischen Spezialisten das gesetzte Ziel nicht erreichen konnten.

Nachdem so der Eigencharakter der elektroakustischen Eigenwelt in großen Zügen charakterisiert ist, erhebt sich die Frage, wie sich diese Welt in den größeren Rahmen der allgemeinen Musikentwicklung einfügt. So wie die konkrete Musik ihre Vorläufer in den Geräuschkompositionen sieht, so berufen sich die Vertreter der eigentlichen „elektronischen“ Musik auf Anton von Webern. In der Strenge und Vorsätzlichkeit, wie das Lautmaterial elektronisch in all seinen Komponenten der Klangfarbe, Dauer, Tonhöhe und Lautstärke dosiert werden kann, ist es prädestiniert zur Verwirklichung der seriellen Musik – das Geräusch im Sinne des Farbgeräusches nicht ausgeschlossen. Manche Studien sind in dieser Ideenverfolgung in Köln und Mailand entstanden und haben unzweifelhaft damit einen wertvollen Beitrag zur weiteren Entwicklung des Reihenprinzips in der Musik geleistet.

Indessen ist es merkwürdig, daß die neuesten Schöpfungen aller Experimentalstudios, die im Herbst auf einer Zusammenkunft gelegentlich der Brüsseler Weltausstellung zu Gehör gebracht wurden, nur in geringem Maße den strengen konstruktiven Prinzipien, wie sie hier dargelegt wurden, entsprochen haben. Allenthalben spürt man das Streben nach Auflockerung, nach weitergehenden Klangstudien, auch bei solchen Komponisten, die sich bereits einen Namen gemacht haben und großenteils wohl auch die Zwölftonmusik beherrschen. Das mag dafür sprechen, daß

man auch nur vorläufig endgültige Formen befriedigend bisher nicht erreicht hat.

Immerhin schälen sich einige Entwicklungslinien für die Zukunft heraus, die für die Musik insgesamt von Bedeutung sein werden. Im Vordergrund steht die Frage, wieweit elektronische Musik mit Instrumentalmusik verträglich ist. Die Verflechtung beider Stimmgattungen ist dem Belgier Henry Pousseur in einer Komposition „Rimes“ besonders gut gelungen. Weniger überzeugend war in dieser Beziehung die Aufführung des Werkes „Poésie pour pouvoir“ von Boulez in Donaueschingen (Herbst 1958), wahrscheinlich, weil sich der Komponist zu viel an Effekten vorgenommen hatte und die gesteuerte Raumdivergenz zu sehr einer Spaltung der verschiedenartigen Klanggruppen Vorschub geleistet hatte.

Die bereits erwähnten Versuche, die menschliche Stimme in die elektronische Textur einzubauen und das Klangbild räumlich aufzugliedern, steht für die nächste Zukunft im Vordergrund des Interesses. Man geht so weit, die Elemente der Sprache phonetisch aufzulösen, Vokale und Konsonanten elektrisch zu trennen, Zischlaute herauszufiltern, die Tonhöhenbewegung des Textes willkürlich zu steuern, chorisch zu vervielfachen und vieles mehr. Daraus werden Ideen entwickelt, Stichworte aus dem Sprachzusammenhang aufleuchten und das übrige zur Unverständlichkeit zurücksinken lassen, wovon dann nur Sprachrhythmus oder Klangfarbe oder Sprachmelodie übrigbleiben. Bereits ohne elektronische Mittel sind in dieser Weise Schöpfungen entstanden, die Vokalfarben seriell verwenden und von Summen und Flüstern, von der registermäßigen Auftren-

nung in Kopf- und Bruststimme Gebrauch machen (Luigi Nono „Il canto sospeso“, Pierre Boulez „Le marteau sans maître“).

Auch in der Unterhaltungsmusik hat man — teilweise mit Humor und mit Geschick — Sprachstrukturen verzerrt und gewandelt. Die phonetischen Experimente in der Musik werden weitgehend von der wissenschaftlichen Forschung gestützt, die von der neuen Grundlage der „Informationstheorie“ ausgeht.

Höhepunkt der Entwicklung ist eine Studie des Italieners Luciano Berio „Omaggio a Joyce“ (1958), in der nur Sprache verarbeitet wird. Ein Kapitel aus „Ulysses“ wird zuerst englisch, dann französisch und italienisch gesprochen. Anschließend vervielfachen sich die Stimmen in jeder Sprache für sich und werden dann gleichzeitig in allen drei Sprachen vereinigt, bis schließlich nur noch Sprachfetzen und phonetische Elemente kontrapunktisch gegeneinander aufleuchten und in klingendem Spiel Musik werden.

Vergessen wir doch nicht, daß bei jeder Sprachbenutzung in der Musik der semantische Gehalt,

also der Textinhalt, die Aufmerksamkeit gegenüber Klängen ungebührlich stark in Anspruch nimmt und man sich damit vom ästhetischen Grundprinzip in der Musik sehr weit entfernt.

Alle die genannten Bemühungen lassen jedoch erkennen, daß man aus der anfänglichen bis ins Extreme getriebenen Denaturierung von Laut und Lautzusammenhängen wieder zu Formen zurückkehren will, die Menschliches an sich haben, das heißt, die unserem Wesen verwandt erscheinen. Der Rhythmus der Sprache ist ein Grundelement, der am stärksten den Kontakt zum Zuhörer herstellen kann, weil man damit das Maß des Menschen am besten einhält. Aus der Konstruktion wird allmählich wieder Spiel, das Zentimetermaß zur Bestimmung der Tonlängen wird verworfen wie auch das Metronom, nachdem man erkannt hat, daß das Zeitempfinden des Menschen nicht vom Taktschlag eines unveränderlichen Standards, sondern von seinem eigenen Pulsschlag bestimmt wird. In dieser Überlegung bedarf auch die methodisch übererfüllte serielle Kompositionsweise der Revision.

Das Schlagzeug in der modernen Musik

ROSWITHA TRAIMER

Hector Berlioz gilt schlechthin als *der* Meister, ja geradezu als Erfinder einer neuen Instrumentationskunst, einer Kunst differenzierter und subtiler Klangwirkungen, die für die romantische Musik nicht nur Beigabe, sondern Substanz bedeuten. So erprobt Berlioz neue Kombinationen verschiedener Instrumente und findet dabei auch neuartige und raffinierte Verwendungsmöglichkeiten des bis dahin ziemlich nebensächlich behandelten Schlagzeugs. Als Beispiel sei nur an die Paukenakkorde in seinem Requiem von 1837 erinnert, für die 16 verschieden gestimmte Pauken nötig sind. Allerdings werden solche Schlagzeugeffekte nur für ganz besondere Situationen aufgespart, während im allgemeinen die herkömmlichen Schlaginstrumente, also 2 Pauken, große Trommel, Becken und Triangel, genügen. Eine Anweisung, die Berlioz in seiner berühmten Instrumentationslehre für den Gebrauch des Tamtams gibt, ist in diesem Zusammenhang besonders typisch: „Das Tamtam findet nur in Trauermusiken Verwendung oder, in dramatischen Szenen höchsten Entsetzens.“

Alle speziellen Klangfarben und Wirkungen des Schlagzeugs werden also nur aus programmatischen, außermusikalischen Gründen verwendet. Sie sollen beim Hörer gewisse Stimmungen erzeugen,

entsprechende Assoziationen hervorrufen. In diesem Sinn wird das Schlagzeug auch in der Folgezeit, bei Liszt, Wagner und Richard Strauss, ja bis in die Anfänge unseres Jahrhunderts gebraucht. In den Riesenpartituren etwa der Elektra (1909) oder der VIII. Symphonie von Mahler, in Schönbergs Gurreliedern (1901) oder im *Sacre du Printemps* (1913) von Strawinsky wird entsprechend den allgemeinen klanglichen Steigerungen und Verfeinerungen auch die Schlagzeuggruppe bereichert. So werden beispielsweise in der Elektra 6–8 Pauken, große und kleine Trommel, Glockenspiel, Triangel, Tamburin, Rute, Becken und Tamtam gefordert. Aber immer werden diese Instrumente tonmalerisch oder als Klangfarben verwendet, niemals als selbständige und absolute Klangwerte. Erst mit der Wandlung der Musikanschauung und damit des Musikstils in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts trat eine entscheidende Änderung ein. Als Reaktion auf die unendlich verfeinerte Klangwelt der Spätromantik übten nunmehr elementare, „barbarische“ Musikkulturen großen Einfluß auf die europäische Kunstmusik aus: Die exotische Musikübung, die osteuropäische Folklore und der Jazz eröffneten neue, noch unverbrauchte Ausdruckswelten. Nicht

zufällig war es gerade der Rhythmus, der, besonders intensiv aufgenommen, nun zum Agens der Musik wird. Dieses Vordringen des rhythmischen Elementes bewirkt natürlich auch eine ganz neue Einstellung zu den Rhythmusinstrumenten.

Schon im ersten Weltkrieg wollte der „Bruitismus“ in Italien durch Einbeziehung verschiedener Geräusche, wie Donner, Krachen und Pfeifen, die Klangmöglichkeiten der Musik erweitern. In Frankreich bemühte sich Darius Milhaud darum, neue rhythmische und klangliche Perspektiven zu gewinnen: er unterstützt in einzelnen Sätzen von „Les Euménides“ und „Choéphores“ deklamatorisches, rhythmisch streng gebundenes Sprechen ausschließlich durch Rhythmusinstrumente. Solche reinen Schlagzeugsätze sind bei Milhaud allerdings noch programmatisch bedingt. Edgar Varèse benötigt für seine Schlagzeug-Komposition „Ionisation“ ein gewaltiges Aufgebot von Perkussionsinstrumenten. Hermann Heiß überträgt konsequent in seinem theoretischen Werk „Elemente der musikalischen Komposition“ bisher gültige Kompositionsprinzipien — etwa Gesetze der melodischen oder formalen Gestaltung — auf die Rhythmik. Um diese konstruktive Rhythmik klanglich zu realisieren, verwendet er das Schlagzeug und schreibt reine „Schlagsätze“.

Diese Schlagzeugstücke bedeuten aber nur einen Sonderfall in der Entwicklung des Schlagzeugs. Viel wichtiger sind die verschiedenen neuartigen Zusammenstellungen anderer Instrumente zu kammermusikalischer Besetzung, etwa in Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“ oder in Bartóks Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug. In diesen Werken, die besonders stark von den oben erwähnten Strömungen beeinflusst sind, tritt das Schlagzeug ebenbürtig neben die anderen Instrumente, es wird zum Träger einer elementaren, primär rhythmischen Ausdrucksform.

Als erstes Werk dieser Richtung ist Strawinskys „Les noces“ (Instrumentation 1923 beendet) zu

nennen. Für die Darstellung der russischen Folklore sucht Strawinsky neue, dem Ausdruck entsprechende Klangfarben: 17 Schlaginstrumente und 4 Klaviere verbinden sich zu hämmernden, rhythmisch scharf profilierten Akkordschlägen. Von ausschlaggebender Bedeutung für die Entwicklung des Schlagzeugs ist dann die „Geschichte vom Soldaten“. Deutlich vom Jazz beeinflusst, gewinnt das Schlagzeug vor allem in den Tänzen also in Tango, Ragtime und Triumphmarsch des Teufels, den anderen Instrumenten gegenüber den Vorrang. Der Spieler wird vor äußerst schwierige, bisher in der Kunstmusik unbekannte Aufgaben gestellt. Er hat komplizierte Rhythmen durchzuführen und dabei etwa vier Instrumente gleichzeitig zu bedienen. Diese differenzierte Schlagzeugbehandlung fordert auch eine wesentlich verfeinerte Notierungsweise als bisher. Die verschiedenen Schlagarten oder Schlegel werden genau vom Komponisten vorgeschrieben, außerdem gibt Strawinsky der Partitur einen Plan mit der zweckmäßigsten Aufstellung des Schlagzeugs bei, eine Maßnahme, die später auch Bartók und Milhaud beibehalten.

Neben Strawinsky schreibt Béla Bartók zwei Meisterwerke, in denen das Schlagzeug zu raffinierten und faszinierenden Klangwirkungen geführt wird: die schon erwähnte Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug (1937) und die Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta (1936). Besonders in den langsamen Sätzen ist



Das Schlagzeug in Orffs „Antigonae“

das Schlagzeug führend. Gelegentlich greift es sogar in die motivisch-thematische Arbeit ein und stellt sich damit in seiner Funktion gleichwertig neben die übrigen Instrumente. Aber auch das koloristische Moment wird durch Bartók in neuen Wirkungen betont, Paukenglissandi mit Trillern geben eigentümliche Klangfarben, der Klavierton verschmilzt mit Tamtam- oder Cymbelschlägen, Ostinati in den hohen Lagen des Xylophons verleihen den Klängen eine gewisse Starrheit.

Um 1930 war das Schlagzeug schon in solchem Maß zu einem selbständigen und für solistische Zwecke geeigneten Instrument geworden, daß Darius Milhaud ein eigenes Solokonzert für Schlagwerk und Orchester schrieb. Einem kleinen Orchester wird als Soloinstrument das Schlagzeug, bestehend aus Triangel, Becken, Metallblock, Holzblock – 2 Cymbeln, Kastagnetten, Rute, Ratsche, Tamburin – kleine Trommel, Rührtrommel, Provenztrommel – Tamtam – 4 Pauken und großer Trommel gegenübergestellt: Allerdings ist die Anwendung all dieser Instrumente mehr als ein Kompendium vielfältiger Möglichkeiten zu werten. Neben Jazz und Folklore begünstigte in den zwanziger Jahren eine neue rhythmisch-tänzerische Körpererziehung die Entwicklung des Schlagzeugs. Carl Orff war seit 1925 Leiter der Abteilung für rhythmische Musikerziehung an der Güntherschule in München, die von dem elementaren rhythmischen Urerlebnis der Körperbewegung aus-

geht. In seinen Werken verwendet er ganze Xylophonfamilien, Glockenspiel, Gläserpiel, Steinspiel, Glocken, Becken, Triangel, Cymbeln und Gongs verschiedener Größen, Tamtam, Amboß, Pauken, Trommeln, Tamburin, Schlitztrommeln und Rasseln. Dazu tritt das Klavier, das aber ebenfalls unkonventionell ganz im Sinne eines Schlag- und Geräuschinstrumentes behandelt wird. Dieses reichhaltige und vielseitige Schlagwerk, bereichert durch einige altgewohnte Orchesterinstrumente, stellt bei Orff das klangliche Fundament, nicht nur eine Beigabe des Orchestersatzes dar.

Heute aber versucht man, die Klangmöglichkeiten des Schlagzeugs weiterhin zu bereichern, teils durch Einführung neuer Instrumente (meist aus der Jazzmusik), wie Bongo, Claves, Rumba-Rasseln und Rumba-Birne, Maracas, Tomtom, Temple-Block und Wood-Block, teils durch Anwendung neuer Schlag- und Spielarten, etwa die Übernahme der sogenannten Randschläge aus dem Jazz oder die Verwendung des Jazzbesens in der Kunstmusik.

Infolge dieser außerordentlichen Entwicklung und Bereicherung hat das Schlagzeug heute auch im großen Orchester eine völlig neue Funktion. Es ist neben Streichern und Bläsern eine selbständige Instrumentengruppe, ja ein musikalisch-konstruktives Ausdrucksmittel geworden, das einen eigenen substantiellen, nicht nur illustrativen Klangwert darstellt.

Radikalismus im Organum um 1200

HELMUT SCHMIDT-GARRE

Eine hinter uns liegende Zeit stand den Erscheinungsformen mittelalterlicher Musik verständnislos gegenüber. Sie verachtete die angebliche Primitivität ihrer musikalischen Formen, lächelte über die Roheit des Ausdrucks, fühlte sich erhaben über die – wie sie glaubte – tastenden Versuche. Neben der intensiven Forschungsarbeit der Musikwissenschaft war es merkwürdigerweise die Musik unseres Jahrhunderts, die uns beim Verständnis der heterogenen musikalischen Ausdrucksmittel jener längst vergangenen Zeiten weiterhalf, uns die Augen öffnete für ihre Schönheit und Bedeutung. Schon das neue Klangideal der Musik Debussys fand im Mittelalter beziehungsreiche Parallelen, aber auch die Musik Messiaens und jüngerer Komponisten weist interessante Entsprechungen auf.

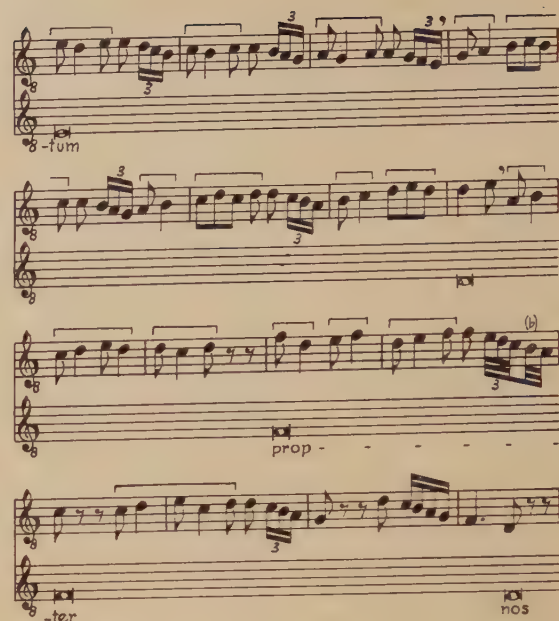
Reich an einschneidenden Umwälzungen ist das 12. Jahrhundert. Nie wieder hat es in der abend-

ländischen Musikgeschichte einen so krassen Wechsel des Stils gegeben wie zwischen Leoninus und Perotinus, den beiden bedeutendsten Komponisten der damaligen Zeit. Leonin ist der radikalste Vertreter, den es je für linear-melodischen Stil im Abendland gegeben hat, Perotin, sein unmittelbarer Nachfolger als Magister an der Notre-Dame-Kirche in Paris, ein ebenso einseitig konsequenter Vertreter eines rein klanglich-vertikalen Stils. Leonin und Perotin leisteten ihr Bedeutendstes in der Komposition von Organa. Diese Form hatte im 11. und 12. Jahrhundert eine ungewöhnliche, von den ersten Berichten stark abweichende Ausprägung erfahren. Die einzelnen Töne des Gregorianischen Chorals waren zu riesigen Orgelpunkten erstarrt, über denen sich eine zweite Stimme entfaltete, die rücksichtslos rein linear-melodischen Prinzipien gehorchte und wahrscheinlich von einem Solosänger vokalisiert wurde. Mit

einer fast naturalistischen Sorglosigkeit wurden riesige Koloraturmelismen aneinandergereiht. Charakteristisch ist der freie Rhythmus. Durch die Durchsetzung, ja bisweilen Auflösung des starren, damals gebräuchlichen rhythmischen Modalschemas durch kleine Noten erhält die Melodiebildung ihre große, an orientalische Vorbilder gemahnende Beweglichkeit. Die ausgesprochen linear-melodische Haltung dieser Komposition ist äußerlich auch durch die Verwendung kleiner Intervalle gekennzeichnet. Meistens bewegen sich die Melismen in Sekundschritten, bisweilen kommen auch Terzschriffe vor, größere Intervallsprünge sind selten. Außerordentlich häufig fällt hingegen die solistische Oberstimme um eine Oktave und noch größere Intervalle, wobei im raschen Laufe sämtliche Zwischenstufen berührt werden. Diese Portamenti und Glissandi können ebenfalls als ein Beweis für den mit orientalischen Gesangsmanieren verwandten, stark naturalistischen Stil dieser Kompositionen gelten, zumal selbst die Musiktheorie für die einzelnen Tonzeichen dieser Läufe Ausdrücke orientalischen Ursprungs gebraucht. Der Theoretiker Anonymus IV bedient sich hierfür der Bezeichnungen „elmuahym“ und „elmuarifa“, die wahrscheinlich arabischer Herkunft sind. Elmuahym und Elmuarifa sind kleine Notenwerte, die meistens zu Gruppen vereint auftreten und bei den Theoretikern auch „currentes“ genannt werden. Schon das Wort „currentes“ deutet den flüchtigen Charakter dieser im schnellen Lauf genommenen Noten an. Ebenso erinnern die kurzen, schleiferartigen Vorschläge am Beginn der Organa an orientalische Gesangsmanieren. Das wichtigste Konstruktionsprinzip für die Melodiebildung ist die Sequenz. Meistens bewegen sich die Sequenzen in abwärtsgehender Richtung (Beispiel 1).

Zu dieser einseitigen Ausprägung des Linear-Melodischen und dieser dem Charakter nach rein orientalischen Melismatik — die exotische Durchdringung übertrifft bei weitem, was in unserer Zeit ein Messiaen und seine Anhänger je gewagt haben — ist kein schrofferer Gegensatz denkbar als die Musik Perotins, der von seinen Zeitgenossen voll Bewunderung „der Große“ genannt wurde. Auch in Perotins Organa ist der Gregorianische Choral zu einem aus riesigen Orgelpunkten bestehenden Cantus firmus erstarrt. Über jedem Cantus=firmus=Ton nun wird ein Naturklang errichtet, das heißt ein Quint-, Quint=Oktav-, Quart- oder Quart=Oktav=Klang, der dann verziert, melodisch ausgefüllt und umspielt wird. Der Beginn des vierstimmigen Organums „Notum fecit“, eine der wenigen Kompositionen, für die die Autorschaft Perotins bezeugt ist, zeigt, wie über dem ersten Cantus=firmus=Ton f zunächst ein Quint=Oktav=Klang aufgebaut und dann in den folgenden Takten in raffinierter Weise auskomponiert wird.

Beispiel 1



Die einzelnen Stimmen sind in kleinste Motivteile — fast möchte man sagen punktuell — zersplittert, die mosaikartig nebeneinanderstehen und keine melodische Linie aufkommen lassen (Beispiel 2). Erst durch das Wechselspiel der verschiedenen Stimmen und durch das alternierende Ineinandergreifen der rhythmischen Teilchen entsteht eine klanglich-rhythmische Einheit. Die Länge der einzelnen Orgelpunkte beträgt bisweilen hundert und mehr Takte, und während dieser langen Dauer wird der Klangraum, der durch den über dem Orgelpunkt aufgebauten Quint=Oktav=Klang umrissen ist, nicht verlassen. Erst mit dem Einsatz eines neuen Cantus=firmus=Tones vollzieht sich der plötzliche Übergang in einen neuen Klangbereich, der dann seinerseits wieder auskomponiert wird und dessen Klangqualität sich auch nicht ändert, bevor nicht mit dem Einsatz wiederum eines neuen Cantus=firmus=Tones ein unvermittelter Übergang in eine abermals neue Klangwelt stattfindet. So erfolgt im Schlußtakt des folgenden Beispiels ein plötzlicher Wechsel der Klangqualität (Beispiel 3).

Die Klangzone über d wird verlassen und ohne jede Vorbereitung oder Modulation in eine neue Klangzone über e hinübergewechselt. Durch das Beispiel wird deutlich, daß für diese Musik alle auf der Tonalität der Dur- und Mollharmonik, ja letzten Endes sogar der Kirchentonarten, beruhenden Vorstellungen entfallen. Es gibt keine Akkordverbindungen oder Modulationen, es gibt infolgedessen auch keine harmonischen und keine aus diesen resultierenden dynamischen Spannungen, sondern hier herrscht eine vorwiegend statische Klangauffassung. Dieser Einstellung ist auch die Melodiebildung untergeordnet, deren

Beispiel 2

Beispiel 2 shows a musical score with three staves. The top staff contains a series of notes and rests, with a 'No' marking below it. The middle and bottom staves also contain musical notation, including notes and rests.

Beispiel 3

Beispiel 3 shows a musical score with three staves. The top staff contains a series of notes and rests, with a 'No' marking below it. The middle and bottom staves also contain musical notation, including notes and rests.

Hauptaufgabe darin besteht, den durch den jeweiligen Quint=Oktav=Klang umgrenzten Tonraum melodisch auszufüllen. Wie man dies am zweckmäßigsten macht, dafür sind von den Theoretikern des Mittelalters Regeln aufgestellt, und es dürfte wohl kein Zufall sein, daß diese der sinnlichen Realisierung eines Klanges dienenden Anweisungen unter dem Begriff „color“, also „Farbe“, zusammengefaßt sind. Sie geben darüber Aufschluß, wie man einen Quintraum melodisch ausfüllen, das heißt in das zeitliche Nacheinander einzelner Töne auflösen kann und wie man die Töne selbst wiederholen oder auf verschiedene Stimmen aufteilen muß, um dadurch rein klangliche Vorgänge mit einer Scheinmelodik zu umkleiden. So heben sich im folgenden Beispiel die beiden Stimmen melodisch gegenseitig auf und vereinen sich zu der Umspielung des F=Dur=Dreiklanges.

Beispiel 4

Beispiel 4 shows a musical score with two staves. The top staff contains a series of notes and rests, and the bottom staff also contains musical notation, including notes and rests.

Zu diesem Akkord treten mit Vorliebe noch Sekunde und Sexte hinzu, wodurch man den leittonfreien, pentatonischen Akkord

The musical notation shows a treble clef and a chord of F, G, A, C, D, which is a pentatonic chord.

f g a c d erhält. Durch die Ausschaltung aller Leitöne entsteht somit ein Klangeindruck, der absolut spannungsloser, ruhender Natur ist. Die bei Dreiklangszersetzungen innerhalb verschiedener Stimmen zwangsläufig auftretenden Wiederholungen mögen den ersten Anstoß zu Imitationen gegeben haben. So wird im folgenden Beispiel die Oberstimme nach einem halben Takt von der Mittel-

Beispiel 5

Beispiel 5 shows a musical score with two staves. The top staff contains a series of notes and rests, and the bottom staff also contains musical notation, including notes and rests.

stimme nachgeahmt. Trotz der Imitation bleibt auch an dieser Stelle der rein klangliche Charakter gewahrt. Die ganze Linienführung steht nur im Dienste eines klanglichen Geschehens, und zwar im Dienste der Auskomposition des gleichen leittonfreien, pentatonischen Akkordes wie schon im letzten Beispiel.

An Zusammenklängen werden in den Organa von den bewegten Oberstimmen auf betonten Zeiten

meistens Quinten, Quarten, Oktaven und Einklänge gebildet, während auf unbetonten Zeiten und gleichsam im Durchgang häufig Dissonanzen, zu denen nach damaliger Auffassung auch Terzen und Sexten gehörten, auftreten. Durch die Enge der von den Oberstimmen zusammen mit dem Cantus firmus gebildeten Intervalldistanz kehren einige wenige Tonverbindungen oftmals wieder, die damit dieser Musik ihr charakteristisches Klanggepräge verleihen. So begegnen uns immer wieder folgende und andere ähnlich gebaute Akkorde,

Beispiel 6



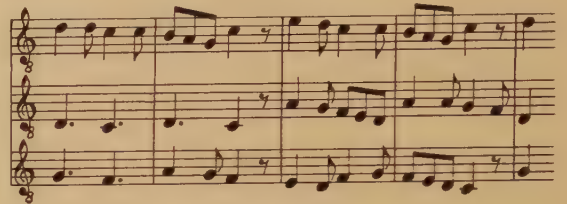
an denen insbesondere die häufigen Sekundreibungen mit dem Cantus firmus auffallen.

Das uns durch die mittelalterlichen Handschriften überlieferte Notenbild stellt nur eine Anlage dar, die bei Aufführungen ad libitum ausgestaltet werden konnte. So wurden die einzelnen Stimmen bis zu dreifachen Oktaven verdoppelt, und neben Knaben- und Männerstimmen und neben Blas- und Saiteninstrumenten wurden auch verschie-

denartige Schlaginstrumente wie Glocken und Glockenspiele verwendet (Anonymus IV spricht von „cimbali bene sonantibus“).

Siebenhundert Jahre mußten vergehen, ehe ein Meister — Claude Debussy — in einzelnen seiner Werke wieder eine Klangwelt realisierte, die primär auf klanglich=akkordischen Prinzipien beruhte wie jene Perotins. Intuitiv schlug Debussy eine Brücke zu einer versunkenen Musikpraxis, von der er und seine Zeit noch nichts wußten. Wenn nochmals ein Beispiel von Perotin angeführt wird, so,

Beispiel 7



um die verblüffende Verwandtschaft zu zeigen zwischen den gleitenden Quart=Oktav=Klängen Perotins und den Quart= und Quintparallelen des Meisters, der „La Cathédrale engloutie“ oder etwa die Anfangstakte von „Nuages“ komponierte.

Die Kraft der Persönlichkeit

ERICH VALENTIN

Der achtzigjährige Joseph Haas

Man möchte es als eine sinnvolle Fügung bezeichnen, daß das dem Gedenken an Joseph Haydn gewidmete Jahr 1959 auch ein Joseph=Haas=Jahr ist. Das im Bild überlieferte Ereignis der Haydn-Ehrung, mit der 1808 in der Wiener Universität Freunde und Schüler dem Greis ihre Dankeshuldigung darbrachten, wird an einen ähnlichen Augenblick gemahnen, wenn sich die stattliche Zahl der Freunde und Schüler Joseph Haas' an seinem Geburtstag am 19. März zusammenfindet, um mit Dank und Glückwunsch der Verehrung freudigen Ausdruck zu verleihen. Damals wie heute ein Gleiches: Umbruch der Zeiten, eine neue Welt, in die die aus der ehrfürchtigen Demut gewachsene Kraft einer Persönlichkeit die Divergenz der Anschauungen versöhnend bindet. Als Haydn seinen Weg begann, war das Ende einer ganzen Epoche eingetreten; als er auf der Höhe seines Lebens und Schaffens stand, war die in ihm — und Mozart — verkörperte Zeit im Begriffe, sich in sich zu vollenden. Aber was Haydn getan und vollbracht hatte, blieb das ruhende, tragende Fundament

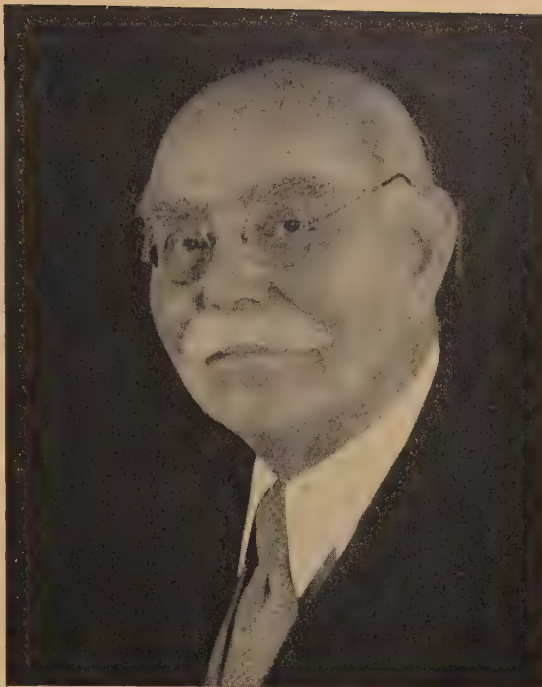
einer Entwicklung, die — unter dem Aspekt einer gewandelten Welt — neuen Zielen zustrebte. Als Joseph Haas, der Schule Max Regers entwachsen, seinen von keinen „schulischen“ Bindungen belasteten Weg antrat, stand eben dieselbe Zeit, die nach Haydn einsetzte, auf dem Höhepunkt ihres Gestaltprozesses, in der schicksalhaften Stunde ihrer Entscheidung. Und an diesem Punkte setzte nicht nur die schöpferische, künstlerische Leistung von Haas ein, sondern auch jenes andere, das man bei einer Charakteristik und Würdigung seines Lebenswerks nicht unterschätzen sollte: die schulebildende Weite seiner Lehrtätigkeit.

Es bedarf wohl heute keines Wortes mehr, die zur geschichtlich gewordenen, unleugbaren Tatsache gefestigte Gesamtheit seines Werks unter Beweis zu stellen. Eine in klarer Eindeutigkeit vollzogene Entwicklung zur Meisterschaft läßt sich als geschlossenes und in sich organisch begründetes Ganzes ablesen, wie bei wenigen nur in einer inneren Folgerichtigkeit, die das Bild einer Klassizität ergibt, vor allem auf jenen Gebieten, in denen

sich das vielseitige Schaffen Haas' am deutlichsten zeigt: in seinem Chorschaffen und in der Kirchenmusik, ohne daß mit der Hervorhebung gerade dieser Bereiche das Signum einer „Spezialität“, der Ausschließlichkeit beschworen werden soll.

Aber von all dem braucht, wie gesagt, in diesem Augenblick, da es gilt, die Summe dessen, was Haas geschaffen und gewirkt hat, darzustellen, nicht eigens gesprochen zu werden. Vielmehr soll einmal von jener Leistung einiges gesagt werden, die der chronistischen Festlegung nicht weniger würdig ist.

Das eine ist die Tatsache, daß Haas an der Seite Paul Hindemiths den Donaueschinger Aufbruch von 1921 inaugurierte und sich damit in der ihm eigenen, sachlich wägenden Art und Überlegenheit zum Sprecher und Förderer einer Jugend machte, die vor die Entscheidung gestellt war. Und eben diese lebendige Beziehung zur Jugend macht die Größe seiner pädagogischen Leistung aus. Zum ersten Male wieder bildete sich, als er lehrend in Stuttgart und dann in München tätig war, aus seiner Initiative das, was man in durchaus historischem Sinne eine „Schule“ nennen kann, eine Gemeinschaft von Lehrendem und Lernenden, für die nicht eine Art weltanschaulicher Orientierung maßgeblich und bestimmend war, sondern die freie Entfaltung der schöpferischen Kräfte jedes einzelnen unter der sorgsamsten Obhut und gewissenhaften Anleitung seiner vorbildgebenden Persönlichkeit. Die handwerkliche Beherrschung als gesunde Grundlage führte hinein in den von keinem Zwang beengten und behelligten Entwicklungsprozeß, innerhalb dessen jede Eigenart aus sich selbst heraus gedeihen sollte. Es ehrt den guten Lehrer, wenn seine Schüler ihre eigene Handschrift bewahren. Bei allen, die dem stattlichen Schülerkreis Haas' entwachsen sind, gilt, daß keiner von ihnen, wie ein Scherzwort einmal sagte, ein „Häslein“ geworden ist. In der Anerkennung des Rechtes auf eine eigene Aussage und in der weisen Beschränkung auf die Anleitung und Unterweisung in der rechten Handhabung der eigenen Fähigkeit liegt das bildnerisch-erzieherische Geheimnis, das das pädagogische Schaffen Haas' besonders kennzeichnet. Mit wachem Blick hat er stets seine Aufmerksamkeit allem Bestreben zugewandt, das den Willen der Jungen kundtut. Und auch heute noch gehört Joseph Haas zu denen, die mit gerechtem Urteil und mit aller Aufgeschlossenheit die Dinge der Zeit verfolgen, getreu dem von ihm ausgesprochenen Grundsatz, daß „Stillstand“ das „Gefährlichste für den Künstler“ sei. „Die Zeit“, sagt er, „kennt keinen Stillstand, sie ist immer in Bewegung. Der wahre Künstler wird daher immer fortschrittlich sein. Auch dann, wenn er sich nicht ins Lager der Fortschrittspartei begibt. Er wird immer in der Zeit ‚verhorcht‘ sein. Auch dann, wenn ihm das Prädi-



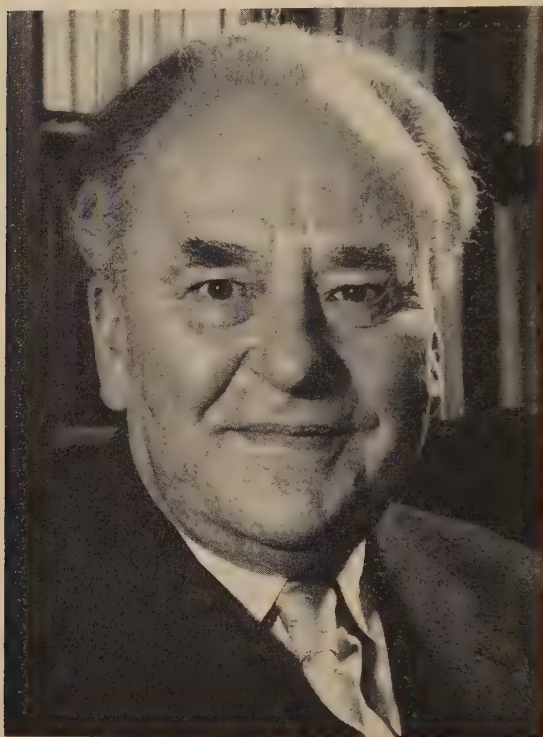
kat ‚modern‘ im Sinne des Modischen nicht zu gesprochen werden kann.“

Dieses Verantwortungsbewußtsein übertrug sich auf die Wirksamkeit des Bildners Joseph Haas. Es wurde vollends offenbar, als er nach dem Kriege das schwere und bürdenreiche Amt des Präsidenten der Münchener Musikhochschule übernahm. Es ist an der Zeit, diesen Aufgabenkreis, den Haas unter Aufopferung aller seiner Kräfte und mit rühmenswürdiger Selbstlosigkeit ausschrift, festzuhalten. Vor dem Nichts eines im wörtlichen wie bildlichen Sinne zerstörten Hauses stehend, hat Haas den Wiederaufbau einer einst festgefügt gewesenen Institution gegen alle Fährnisse und Hemmungen des Tages in Angriff genommen und binnen weniger Jahre mehr als nur das Fundament dessen geschaffen, was heute Wirklichkeit ist.

Und auch hier war es wieder die aus gerechtem Verantwortungsbewußtsein geborene Initiative seiner Persönlichkeit, die mit der in sich ruhenden Gelassenheit des Gemütes (was ja von Mut kommt) und der Unbestechlichkeit des Weitblicks das damals unmöglich Scheinende möglich machte. Ohne Vorbehalte und mit aller Unbedingtheit verwirklichte er nun im großen, was er in seinem eigenen pädagogischen Tun mannigfaltig bewiesen hat: auch in diesem Belang die Wahrung aller Freiheit im Lehren und Schaffen. Und zwar im untrüglichen Glauben an das, was er selbst als musikerzieherisches Prinzip formuliert hat: „Alles, was echt ist, ist wahrhaftig. Alles, was wahrhaftig ist, überzeugt. Überzeugende Gesinnung gehört nicht bloß zum Musikschaffen, sondern auch zum Musikmachen.“

Zum 70. Geburtstag des bedeutenden Musikwissenschaftlers

Wer zwischen den beiden Kriegen als junger Student nach Freiburg kam und in den hohen, feierlich-düsteren Räumen des alten musikwissenschaftlichen Seminars in der Bertholdstraße erstmals Vorlesungen von Professor Dr. Wilibald Gurlitt hörte, hatte zunächst bei allem Respekt ein Gefühl kaum überbrückbarer Distanz. Sie wurde jedoch völlig aufgehoben, wenn wenige



Tage später im Collegium musicum der gleiche Mann an der Praetorius=Orgel saß und nun die Neulinge unter humorigen Randbemerkungen die einzelnen Register auf ihren Klangcharakter, auf ihre Qualität bestimmen ließ. Dieses Instrument war auf sein Betreiben von dem Ludwigsburger Orgelbauer Oscar Walcker nach des Wolfenbüttlers Organographia von 1619 gebaut, 1921 von Karl Straube eingeweiht worden. Es war ein Markstein in der jungen Orgel=Renaissance jener Jahre. Und als Institut und Instrument 1944 in Flammen aufgegangen waren, wurde 1955 nun in der Aula der Universität, wiederum nach Praetorius, ein Werk erstellt, das unter Verwendung der in den dreißig Jahren erarbeiteten musikologischen Erkenntnisse und Forschungsergebnisse

nun auch die mitteltönige Stimmung vorzieht, auf moderne Spielhilfen verzichtet.

Der am 1. März 1889 geborene Sohn des Dresdner Kunsthistorikers Cornelius Gurlitt und Vetter des Komponisten Manfred Gurlitt studierte in Heidelberg und Leipzig, promovierte 1914 bei Hugo Riemann mit einer grundlegenden Arbeit über Michael Praetorius, gründete als Riemanns Assistent das Collegium musicum. Während des Krieges wurde der in französische Gefangenschaft gerautene Leutnant nach Basel ausgetauscht, betätigte sich dort als Musiklehrer, bis ihn 1919 die Freiburger Universität als Lektor für Musikwissenschaft holte, ihn bereits im folgenden Jahr auf den neugeschaffenen Lehrstuhl berief und zum Direktor des von ihm gegründeten Seminars machte. Freiburg hielt er in guten und schweren Tagen die Treue, mehrere ehrenvolle Berufungen schlug er aus.

Gurlitts Studien galten vornehmlich dem Barock und der Renaissance, Johann Sebastian Bach und Johann Walter, Binchois und der oberrheinischen Musiklandschaft. Mit seinem Collegium musicum führte er erstmals mittelalterliche Musik (Karlsruhe 1922, Hamburg 1924) wieder auf, mit dem gleichen Collegium musicum fuhr er regelmäßig zu den Donaueschinger Musiktagen, um sich in gleicher Intensität mit Fragen der neuesten Musik, auch mit dem Jazz auseinanderzusetzen. Diese Wendigkeit und heitere Aufgeschlossenheit fand vergnüglichen Niederschlag etwa in einer fulminant-frechen Orgel=Passacaglia über das „Lied an den Abendstern“, die, auf der Praetorius=Orgel blendend registriert und exekutiert, bei einem sommerlichen Universitätsfest die hier erfahrene Vielfalt stilistischer Möglichkeiten schlagend ad aures demonstrierte.

Dem Wandel der musikalischen Klangideale ging er vorzüglich nach in seinen Vorlesungen, Übungen, Publikationen und Neuausgaben, in den von ihm inaugurierten Aufführungen und Tagungen, von denen die Freiburger Orgeltagung von 1926 ähnliche Bedeutung erlangte wie jene epochemachenden Karlsruher Realisierungen. Aus Gurlitts Schule sind Higinio Anglès, Heinrich Bessler, Joseph Müller=Blattau, Gustav Scheck, um nur einige zu nennen, hervorgegangen. Selbst während seiner Amtsenthebung (1937–45) stand er Kollegen, Schülern und Studenten hilfreich zur Seite. Noch heute kursiert unter seinen Studenten die vielberedete Tatsache, daß es bei ihm in der Doktorprüfung keine Note 1 mehr gäbe, sie sei nur einmal einem nunmehrigen Ordinarius zugefallen.

Eines der schönsten Ereignisse für Wilibald Gurlitt war die Aufführung von Bachs h-Moll-Messe bei der Zentenarfeier 1950 in Leipzig, als Thomaner und Kruzianer gemeinsam sangen. Dieses Signum gemeinsamen Wirkens steht unausgesprochen über vielen seiner Arbeiten, etwa der Hymnen-Sammlung von Sixtus Dietrich, die er aus dem Nachlaß von Hermann Zenck, der 1942/50 neben ihm lehrte, herausgab. Der Freiburger Ordinarius von 1929 versah Jahre hindurch die Gastprofessur in Bern, wurde 1948 in den Vorstand der Internationalen Gesellschaft für Musikforschung, 1950 als Vorsitzender der Musikwissenschaftlichen Kommission in die Mainzer Akademie der Wissenschaften berufen; 1953 verlieh ihm die Leipziger Theologische Fakultät den Ehrendoktor.

Gurlitts Wirken in der Stille, die Qualität seiner zuverlässigen wissenschaftlichen Arbeit finden be-
redten Niederschlag in der verantwortungsvollen Neuauflage des Musiklexikons von Hugo Riemann, das nun, nach 30 Jahren, wieder erscheint. Es soll nicht nur Nachschlagewerk und konzentrierte Materialsammlung sein, sondern vielmehr nach Gurlitts Absicht dazu dienen, „der Musik-
kultur der Gegenwart zum rechten Verständnis ihrer selbst zu verhelfen, Bewunderung und Ehrfurcht zu erwecken für die klassischen Leitbilder musikalischer Kunstwerke und überragender Musikerpersönlichkeiten aller Zeiten und Völker“.

Gespräch mit Ralph Kirkpatrick

„Das Cembalo ist ein verflixtes Instrument“ erklärt der dunkelhaarige, bebrillte Amerikaner Ralph Kirkpatrick, während er mit geschmeidig trainierter, höchst flexibler, aber auch zu stählerner Kraftentfaltung fähiger Hand demonstriert, zu welcher differenzierten manuellen Leistungen der heutige Cembalist in der Lage sein muß. Das „verflixt“ ist im Rückblick auf Entwicklungsjahre gemeint: heute hat der Künstler den äußersten Grad dessen erreicht, was auf dem vermeintlich so klangbegrenzten Instrument überhaupt möglich ist. „Ich war kein Himmelsstürmer als Student der Havard-Universität, kein Fanatiker in den Studien der Kunstgeschichte, die mich zunächst gefangen nahmen. Ich folgte da und auch in meinen musikalischen Bemühungen mehr der Neigung, der unforcierten Entfaltung“, erzählt Kirkpatrick über die Jahre seines Reifens. Dem Klavier dankt er das entscheidende grundlegende Training der Technik, als „Autodidakt“ mehr denn durch ein planvoll geregeltes Gradus ad Parnassum. Immerhin kann er beiläufig und mit unverhohlenem Stolz auf seine pianistische Mitwirkung bei der Uraufführung von Strawinskys „Septett“ hinweisen.

Früh schon faßte er Zuneigung zu den Instrumenten, die ihm eine „authentische“ Wiedergabe Bachs erlauben könnten: Cembalo und Klavichord. 1930 war das bedeutsame Jahr dieser Entscheidung, deren Richtigkeit er auch auf dem Podium bestätigt fand. Es war der Beginn aufregender Begegnungen, reicher Publikumsresonanz und dauernder selbstkritischer Überprüfung. Zwei Jahre sah er sich in Europa um, in Frankreich, in England und Deutschland. Nicht ohne lächelnde Selbstironie erwähnt er seine 1933 in Salzburg gehaltenen Sommerkurse, bei denen er auf damals noch schwachfüßige Deutschkenntnisse angewiesen war. „Trotz dessen fühlte ich mich in den deutschsprachigen Ländern überaus heimisch, weswegen sich auch meine seit 1948 in Deutschland, Österreich und schließlich der Schweiz unternommenen Tourneen über die geplante Zeit hinaus ausdehnten.“

In den Bibliothekssälen des Vatikans stöberte er nach Manuskripten und Drucken der Sonaten Domenico Scarlattis, sammelte alle auffindbaren Quellen, die dann in jahrelanger Forschungsarbeit zu einem Buch über den vier Jahre im Vatikan und als Hofpianist in Madrid wirkenden Neapolitaner zusammenflossen. Seine umfassenden Erfahrungen nutzte er für Urtextausgaben von Cembaloliteratur. Mit ein paar grundsätzlichen Streiflichtern deutet er an, was sich nur im klingenden Spiel kundtut, die feinsinnige Phrasierung z. B., die dem viel Studium erfordernden cembalogemäßen Legato und einer mit Sängern gestalteten Einstellung erwächst. Innerhalb einer Phrase nimmt er selten einen Registerwechsel vor. Oft wird seine minuziöse, vielfältig abgestufte Nuancierung auf falsche Funktionen zurückgeführt, der Lautenzug, das Pedal, der Manualwechsel u. ä. verantwortlich gemacht, wo lediglich die Aktivität der Finger entscheidend war. Die Bewegungsfreudigkeit der Arme habe mit der Tonerzeugung nichts zu tun. Sie ist nur Gestus als Begleiterscheinung der Wiedergabe einer Phrase, deren jede ihre eigene Ausprägung, ihre eigenen Reaktionen auf das Spiel ausübt.

In Kirkpatricks Vortragsfolgen steht Bach oben an. Zurückhaltung übt er noch in der Wiedergabe von Couperin, dessen sparsame Modulation, begrenzte Thematik und geistreiche, eigentlich nur im Titel zu erratende Intentionen größere Anforderungen an den Hörer stellen als Rameau. Mit gespannter Erwartung sieht er dem Konzertabend entgegen, in dem er einmal eine ganze Vortragsfolge mit Byrd, Dowland und Zeitgenossen wagen will. Gering ist noch die Literatur moderner Cembalowerke. Für manche Komponisten ist das „heikle Instrument“ eine unglückliche Liebe; die meisten Vertonungen unterscheiden sich nur durch das Titelblatt. „Wer einen guten zweistimmigen Kontrapunkt schreibt, kommt der Klangwelt des Cembalos am nächsten.“

Gottfried Schweizer

DAS MUSIKLEBEN

Berlin calling – Deutscher Jazz-Salon 1959

H. W. WUNDERLICH

Lange schon erfreuen sich großangelegte Jazz-Veranstaltungen in allen Teilen der Erde großer Beliebtheit. Meist geht es bei diesen Festivals darum, den jeweiligen Stand des Jazzlebens eines Landes, eines Kontinents oder auch einer bestimmten Stilrichtung darzulegen. Anders der „Deutsche Jazz-Salon 1959“ in Berlin, der in den Januartagen eine große Zahl von Freunden dieser Musik in die alte Hauptstadt lockte. Zuerst einmal dürfte es ein Novum gewesen sein, daß ein derartiges Ereignis unter dem Patronat kommunaler Institutionen – in diesem Falle war der Regierende Bürgermeister Willy Brandt der Schirmherr – stattfinden konnte, und daß der Senator für Jugendfragen als Mitveranstalter zeichnete. Dann aber war hier nicht eine lose und bestaunenswerte Aneinanderreihung bewährter und bekannter Solisten und Ensembles Absicht des Programmes, sondern es sollten Beziehungen aufgezeigt werden zwischen dem Jazz und anderen Künsten; und außerdem sollte das Festival Jazzfreunde aus Ost und West zusammenführen.

Horst H. Lange gab den Auftakt mit seinem Vortrag „Die Geschichte des Jazz in Deutschland bis 1945“ und zeigte mit seinen Ausführungen, die durch Plattenbeispiele und Lichtbilder ergänzt wurden, daß der Jazz nicht erst seit Ende des zweiten Weltkrieges eine eifrige Gemeinde unter der deutschen Jugend hat. Leider wurden einige, dem Eingeweihten besonders wesentliche Tatsachen, vor allem aus den dreißiger Jahren, nicht oder nur ungenügend beleuchtet, so daß trotz aller Dokumentation noch manches zu diesem Thema zu sagen blieb.

Beim Eröffnungskonzert im Reinickendorfer Rathaus stellte sich William Greihs mit seinem Orchester des Senders Freies Berlin erstmals einem Jazzpublikum vor. Wie in den Frankfurter Funkkonzerten des alljährlichen Jazz-Festivals hatte auch hier das komponierte Experiment seinen Platz – Dr. Roland Kovac, Heinz Kitschenberg und der junge Berliner Musikschüler Dieter Siebert entledigten sich ihrer Kompositionsaufträge mit einiger Bravour. Etwas wehmütig stimmte das letzte Auftreten der Helmut-Brandt-Combo, man wird sie künftig nicht mehr zusammen hören, die Musiker trennen sich, und die moderne deutsche Jazz-Szene verliert so eine ihrer profiliertesten Gruppen. „Der Versuch, Jazz und Ballett zu einer Einheit zu verschmelzen“ – so definierte der Choreograph und Tänzer Manfred Tauber sein Unterfangen – war gewiß interessant und eindrucksvoll, schon allein der Novität wegen. Zur Musik von Woody Herman, Bill Russo und John Lewis tanzten Solisten der Städtischen Oper außerordentlich virtuos, doch letztlich blieb die Frage offen: Wurde tatsächlich eine Einheit zwischen beiden Kunstformen hergestellt? Die Frage stellen, heißt sie verneinen; es scheint, daß hier das rhythmische Empfinden der Tänzer, die vom klassischen Ballett herkommen, den vom Jazz gestellten Anforderungen nicht ganz gewachsen ist.

Der folgende Tag bescherte ein reizvolles Konzert: es spielten Jack Lidströms Dixielanders, Stockholm: Lidström bläst kraftvoll und sauber Trompete; er wandelt in den Fußtapfen Armstrongs, ohne ihn kopieren zu wollen. Lars Resberg, Präsident der schwedischen Jazz-Föderation, gab dann einen Überblick über Jazz in seinem Land. Ein weiteres Konzert am gleichen Tage stellte einen Höhepunkt des Berliner Treffens dar: das Albert-Mangelsdorff-Jazztet, auch als Jazz-Ensemble des Hessischen Rundfunks bekannt, zeigte, daß es an der Spitze der modernen deutschen Combos steht. Hier wurde sowohl das raffinierte und künstlerisch hochstehende Arrangement wie auch das vitale und mitreißende Improvisationsspiel demonstriert, das selbst anspruchsvolle Ohren völlig zufriedengestellt haben dürfte. Der Abend vereinigte Musiker und Gäste aus nah und fern zum fröhlichen Jazzband-Ball, bei dem auch die Tanzlustigen auf ihre Kosten kamen. Gespannt erwartet wurde das Auftreten der Spree City Stompers, einer renommierten Dixielandband, zusammen mit Streichern des Senders Freies Berlin. Der Versuch gelang, und der Salon war um ein gelungenes Experiment reicher.

Albert Mangelsdorff



Jazz und Tanz
 „Three little feelings“
 Choreographie Manfred
 Tauber

Am Sonntag war die ehrfurchtgebietende Kongreßhalle Schauplatz der Ereignisse. Joachim E. Berendt zog in seinem Referat „Jazz als Spiegel und Kontrapunkt der modernen Welt“ Verbindungen zur heutigen Gesellschaft und zu anderen Künsten wie Malerei, Literatur und sinfonischer Musik. Der Vortrag, bestechend aufgebaut, gipfelte in der Schlußfolgerung, daß der Jazz im Gegensatz zur übrigen modernen Kunst eine „Insel der Menschlichkeit“ in der heutigen Welt sei, eine These, die freilich weder bewiesen noch widerlegt werden kann, denn wer wollte sich anheischig machen, beispielsweise in der abstrakten Malerei „Menschliches“ vom „Unmenschlichen“ zu trennen? Eine Filmvorführung mit französischen und schwedischen Streifen folgte. Eindeutig war hier eine Produktion von J. Y. Cousteau mit der Musik von André Hodeir die beste, während die schwedischen Filme durch weltfremde Optik trotz der teilweise guten Musik allenfalls zum Lachen reizten.

„Commedia dell'Jazz“ hieß der anschließende Programmteil, dessen erste Hälfte vom Puppentheater „die Bühne“ bestritten wurde. Zu Schallplattenmusik ließen ein paar unternehmungslustige junge Leute ihre Marionetten, Puppen und abstrakten Figuren tanzen, was, wenigstens in einigen Fällen, bezaubernde Effekte ergab. Das *Fongis-Kabarett* der Düsseldorfer „Feetwarmers“ brachte eine weitere Neuheit auf die Bühne; in zum Teil kabarettistisch hervorragender Art wurden hier Erscheinungen und Ereignisse des Jazzlebens karikiert, gekonnt dann, wenn es um Jazz ging, leicht ausrutschend, wenn Politik ins Gespräch kam. Das Programm litt unter dem Ausfall dreier Mitwirkenden, die auf der Fahrt nach Berlin verunglückten (Horst Mutterer, einer der Tätigsten, kam ums Leben).

Der Abend sah dann das Orchester Erwin Lehn aus Stuttgart im Auditorium maximum. Schade, Lehn hatte vor Zeiten größeres Lob verdient; was er in jenem Konzert bot, war lustlos und gelangweilt präsentiert; auch die Musiker, allen voran der junge Pianist Horst Jankowski, hatten schon bessere Tage gehabt. Hellauf flammte die Begeisterung wieder, als Roland Kovac mit einer improvisatorisch zusammengestellten Begleitung den Pianostuhl einnahm, selten hörte man ihn derart swingend spielen und einer übertrieben konstruierten Form Valet sagen. Mit seiner wienerisch charmanten Ansage erntete er zusätzliche



Sympathien. Die *George-Maycock-Combo*, seit Jahren der deutschen Jazz-Szene verbunden und zu Unrecht oft verkannt, schoß an diesem Abend den Vogel ab; was die fünf farbigen, vielleicht relativ nur durchschnittlich begabten Musiker aus ihren Instrumenten hervorzubringen konnten, war so vital, daß man seine helle Freude daran haben konnte. Das Quintett des Göteborger Bassisten Gunnar Johnson brachte, seiner Heimat gemäß, kühlen, modernen Jazz: ansprechend. Johannes Rediske konnte mit seiner Combo und zwei zur Konzertmusik tendierenden Kompositionen von Werner Heider und Boris Blacher nur schwachen Beifall ernten. Hans Koller wiederum erfreute auch die versierten Hörer mit kraftvollen Improvisationen, und den guten Schluß dieses Mammutkonzertes bildete abermals das *Albert-Mangelsdorff-Jazztet*, diesmal fast ausschließlich mit hard-bop-inspirierten Vorträgen: hier wurde der Anschluß an das internationale Niveau gefunden!

Für diejenigen, die nach diesen anstrengenden Tagen immer noch aufnahmefähig waren, gab es dann am Montag noch zwei Vorträge: Dr. Schulz-Köhn erzählte lebendig von einer Amerikareise und erläuterte seine Erlebnisse durch Lichtbilder. Anschließend versuchten Siegfried Schmidt und der Chronist, einige Parallelen zwischen „Jazz und Humor“ aufzuzeigen, was ihnen, so hofft man, auch gelang. Neben diesem umfangreichen, offiziellen Programm konnte man allnächtlich Jam-Sessions in den Berliner Jazzlokalen erleben. „Der Jazz hat sich oft genug als Basis der Begegnung bewiesen, deren Akkorde weit über das rein Fachliche=Musikalische hinausreichen“, schrieb Olaf Hudt-

walcker, der Präsident der Deutschen Jazz-Föderation, in seinem Vorwort zum Programmheft. Auch diesmal, bei der neben dem Frankfurter Jazz-Festival und dem Düsseldorfer Amateur-Treffen dritten repräsentativen Veranstaltung der Föderation, stand die Begegnung im Mittelpunkt. Die Begegnung nicht nur zwischen Musik und Publikum, wie es gemeinhin bei der-

artigen Ereignissen üblich ist, sondern darüber hinaus die Begegnung zwischen Jazz und Tanz, zwischen Jazz und Konzertmusik, Puppenspiel und Humor, zwischen gestern und heute, zwischen Deutschland und Schweden, und — last not least — zwischen Jazzfreunden von diesseits und jenseits der unseligen Grenze, die die Elbe bildet.

Undine als romantisches Ballett

K. H. RUPPEL

Deutsche Erstaufführung von Henzes Bühnenwerk in München

Hans Werner Henze, zur Zeit seiner ersten Oper „Boulevard Solitude“ (1951) noch als „Enfant terrible“ der zeitgenössischen Musik verdächtigt, hat, seit er am Golf von Neapel ansässig ist, einen Weg eingeschlagen, der von einer mehr als anderthalb Jahrhunderte alten deutschen Geistes-Tradition ge-ebnet wurde. Es ist der Weg, auf den der Drang nach dem südlichen Erlebnis die Romantiker getrieben hat, als Goethes italienische Reise ihnen die Ernte vor-gestellt hatte, die für einen schöpferischen Künstler auf phlegräischen oder parthenopäischen Gefilden einzubringen war. Auch über Henze ist die südliche Überwältigung gekommen und hat das Romantische in ihm freigelegt; vom mediterranen Zauber ergriffen, Atmosphärisch-Elementares ebenso wie Geistig-Bil-dendes von tyrrhenischen Küsten aufnehmend, hat er in Werken wie der Oper „König Hirsch“, den „Nacht-stücken und Arien“ oder den „Neapolitanischen Lie-dern“ mit der Verschmelzung konstruktivistischer und kantabler Prinzipien seiner Musik eine luzidere Klang-farbigkeit und einen außerordentlichen Reichtum an Stimmungswerten gegeben, so daß man wohl von einem Einströmen romantischer Elemente in seinen jüngsten Partituren sprechen kann.

In dieser Phase seiner Entwicklung ist es nicht ver-wunderlich, daß der heute Zweunddreißigjährige sich von einer urromantischen Märchengestalt wie der Wasserjungfrau Undine zu einem abendfüllenden Ballett anregen ließ, für das ihm Frederick Ashton, prominenter Choreograph der berühmten, heute als Royal Ballet firmierenden Sadler's-Wells-Truppe in London, das Libretto geschrieben hat. Er stützt sich dabei nicht nur auf die hochpoetische Zaubernovelle von Friedrich de la Motte-Fouqué, die für E. T. A. Hoffmann, Lortzing und Giraudoux die Grundlage ihrer Bearbeitungen des „Undine“-Stoffs gebildet hat, sondern mehr noch auf ein Ballett von Jules Perrot, das, 1843 geschrieben, das Poetische schon ins Emp-findsame wendet und das Romantische biedermeie-risch glättet. Das ist wohl bezeichnend für unsere heutigen Neoromantiker: sie entzücken sich mehr am Abgeleiteten als Ursprünglichen, mehr am Präziosen als am Dämonischen, und die manieristische Formel fesselt sie weit mehr als die primäre Gestalt eines Stoffes.

*

So steht auch Ashtons Libretto für Henze näher bei Corallis „Giselle“ (an deren erster choreographischer Gestaltung übrigens Jules Perrot beteiligt war) als bei

Fouqués Erzählung. Die Handlung ist in die neapoli-tanische Landschaft verlegt, aus den höfischen Figuren des Ritters Palemon und der Prinzessin Beatrice ist in der Münchner Inszenierung — abweichend von der Londoner Uraufführung im Oktober 1958 — ein jun-ger Fischer mit seiner Braut geworden, und die roman-tische Zeit mußte einer freilich kaum realen Gegen-wart weichen. Die Gründe dafür sind nicht recht ein-zusehen — der Symbolgehalt einer Nixe wie Undine für einen von flotten Pferdeschwanz-Teenagern um-gebenen cleveren Fischerjungen aus Procida oder Castellamare mag fraglich erscheinen. Aber sei's drum, zum Ablauf der Handlung hat Hans Werner Henze eine gut tanzbare, praktikable Musik geschrie-ben, die, im Gegensatz etwa zu Strawinskys jüngst in der Musica viva aufgeführtem „Agon“, jedes Theaterorchester mühelos bewältigt und die das Publi-kum keineswegs „modernistisch“ provoziert. Im Gestus leugnet sie nicht das Anvisieren trefflicher Vorbilder von Borodin — im letzten Akt hörte man sozusagen die Neapolowetzer Tänze — bis zu Ravel und Stra-winsky, aber in der eigentümlichen melodischen Phra-sierung, in der Klanggestalt und in der kapriziös-geistreichen Verarbeitung alter Formelemente, wie etwa in dem von Günter Loueck brillant gespielten „Scarlattischen“ Klavier-Concertino im Divertisse-ment des dritten Akts, behauptet sich Henzes Persön-lichkeit siegreich selbst gegenüber der gelegentlich allzu deutlich spürbaren Absicht, eine möglichst un-problematische und möglichst effektvolle Ballettmusik zu schreiben. Auffallend ist die Neigung, das illustra-tive Moment zu betonen; sie mag allerdings dadurch gefördert worden sein, daß die Handlung auf weite Strecken bar jeder eigentlich tänzerischen Aktion ist, so daß auch dem Komponisten nichts übrigblieb, als einen Klanghintergrund für Stimmungen (an Stelle von formbestimmenden Tanzsätzen) zu geben. Über-raschend aber und der Wirkung des Ganzen zweifellos abträglich ist es, daß Henze, von dem man knappe, verdichtete musikalische Formulierungen gewohnt ist, in seiner „Undine“ weitschweifig wird; das urdeutsche Laster, kein Ende zu finden, sollte er rücksichtslos in sich bekämpfen.

*

Die Inszenierung von Alan Carter blieb bis auf die tänzerische Ausarbeitung der Titelrolle und ein paar bestimmt konturierte Ensembles im (weitaus besten) Schlußakt problematisch. Zwar geben die von den großen romantisch-barocken Veduten Piranesis in-



Henzes „Undine“ in München. Undine: Dulce Anaya, Palemon: Franz Baur

spirierten Bühnenbilder Fabius von Gugels mit dem Zusammenklang von erhabener Trümmerpracht und idyllisch wuchernder Natur dem Ganzen eine äußerst dekorative Szenerie, aber bis sie sich belebt, bis das malerische Bild bewegter Raum wird, dauert es eine kleine Ewigkeit, und vollends der zweite Akt mit dem in einen Sturm geratenen Segelschiff ist nichts anderes als eine mit maschinellem Theaterzauber optisch illuminierte Folge von rein naturalistischen Pantomimen oder lebenden Bildern, die mit Ballett nichts mehr zu tun hat. Auch das lustige Treiben der jungen Fischer und ihrer Mädchen zu Beginn ist tänzerisch auffallend dürrig stilisiert, wie denn überhaupt eine viel bestimmtere Unterscheidung zwischen der realen und irrealen Sphäre der Handlung wahrzunehmen sein müßte. Wo bleibt die Verbindung der Wassergeister, der Nereiden und Tritonen, mit ihrem Element, wo bleibt das Meer als Heimat der ungreifbaren, flüchtigen, halbdämonischen Wesen, wenn schon Undine statt aus ozeanischen Wellen aus einem Brunnen aufsteigt? Es scheint, daß romantische Phantasie und choreographische Inspiration erst im letzten Akt über Alan Carter gekommen sind; mindestens gab es erst hier ein tänzerisches Crescendo, setzten sich erst hier präzise formale Ordnungen durch und ergriff ein wirkliche dynamische Spannungen und Kontraste schaffender Impuls das Ensemble. Aber allzuwenig kam in dieser Inszenierung im ganzen Alan Carter über Konventionen, ja Trivialitäten des choreographischen Arrangements hinaus. Daß er die „irdischen“ Hauptfiguren nicht schärfer profilieren konnte, lag

indessen nicht an ihm, sondern an ihren mangelnden dramaturgischen Konturen: Inge Bertl, die die Beatrice erst kurz vor der Premiere für die erkrankte Natascha Trofimova übernommen hatte, und Franz Baur als der passive Träumer Palemon entledigten sich ihrer nicht sehr dankbaren Aufgaben mit respektabelstem Anstand, beiseite gedrängt freilich von den brillanten Variationen Heino Hallhubers über das Thema: Meerkönig zu Lande.

Das Ereignis der Aufführung war die Kubanerin Dulce Anaya, aus Stuttgart neuverpflichtete Danseuse Etoile des Staatsopernballetts, als Undine. Sie trägt ihren Vornamen zu Recht: ein traumhaft zartes, graziles, najadenhaft lockendes Geschöpf mit großen, dunklen Augen und feinen Händen, verkörpert sie das Flüchtige und das Bestrickende der Nixe mit faszinierender Präsenz. Ihre künstlerischen Qualitäten sind außerordentlich: sie ist technisch virtuos, suggestiv im Ausdruck, von sensibelster Musikalität — das Ideal einer lyrischen Tänzerin. Sie setzte sich sofort an die Spitze des Ensembles und führte die höchst anstrengende Riesenpartie mit nie aussetzender Intensität und Bravour bis zum Schluß durch. Beifallsstürme empfingen sie, die Hoffnungen ausdrückend, die sich an ihr Engagement knüpfen, als sie vor dem Vorhang erschien. Dulce Anaya trug den großen persönlichen Erfolg des Abends davon — zusammen mit Henze, der als Dirigent seine kompositorischen Intentionen mit dem ihm willig, wenn auch nicht immer ganz exakt folgenden Staatsopernorchester authentisch realisierte.

„Julietta“ in Wiesbaden — „Das Gilgamesch-Epos“ in Frankfurt

Daß zwanzig Jahre vergehen mußten, ehe Bohuslav Martinu lyrische Oper „Julietta“ ins Deutsche übersetzt und zum ersten Male in Deutschland gegeben wurde — die Uraufführung fand 1938 in Prag statt —, hat nicht nur seinen Grund in der durch den Krieg verursachten Kontaktlosigkeit und Isolierung Deutschlands; auch nach dem Krieg bedurfte es geraumer Zeit, bis die jenseits des Eisernen Vorhangs verlegten Werke dem Westen zugänglich waren. Zu ihnen gehört dieses musikalische „Traumspiel“, und wie man sich auch zu seiner Ästhetik einstellen mag, Sujet, Stil und Substanz ermöglichen und erfordern, es zur Diskussion zu stellen.

Martinu, der von 1917 bis 1940 in Paris lebte, sah dort das surrealistische Theaterstück „Juliette“ des Dramatikers Georges Neveux: Ein junger Buchhändler aus Paris kommt in eine kleine französische Hafenstadt, um einer Liebesbegegnung nachzuspüren; er erfährt, daß alle Einwohner ihr Erinnerungsvermögen eingebüßt haben; endlich läßt ihn der Gesang einer Mädchenstimme, die wie einst aus einem Fenster erklingt, seine Geliebte wiederfinden, aber auch sie kann sich ja nicht an ihn erinnern, die Liebesszene des zweiten Aktes endet mit der Verzweiflungstat, daß Michel seine Pistole auf Juliette abfeuert. Der dritte Akt gibt die Lösung: Michel hat nur geträumt; er findet sich in einem „Zentralbüro für Träume“ wieder; um Juliettes willen will er es nie wieder verlassen, er wird also ewig weiterträumen, das heißt, in den Augen der realen Welt wird ihn der Wahnsinn umfassen.

Abgesehen davon, daß der Surrealismus en vogue, daß er modische Zeitströmung war, dürfte Martinu zweierlei an diesem Stück gereizt haben: einmal die Überwirklichkeit des Sujets, die einem aus dem Prag Kafkas kommenden Komponisten nicht fern sein konnte — diese Schnittlinie Prag-Paris interessiert auch jetzt noch an dieser Oper; zum anderen aber war es wohl Neveux' Dramaturgie; „vom Anfang bis zum Schluß ändert das Stück allmählich seine Form und die allerletzte Bedeutung der Figuren tritt häufig erst zutage, wenn der Vorhang gefallen ist; der dritte Akt gleicht

einem Farbstoff, den man über ein Präzipitat gießt, um es sichtbar zu machen.“

Die Komposition eines solchen Stoffes rührt an eine prinzipielle Frage. Sieht man die Musik als ein Mittel an, einen realen dramatischen Vorgang ins Überwirkliche zu transformieren, wie müßte dann eine Musik beschaffen sein, deren Vorlage bereits das Signum des Überwirklichen trägt? Sie ist zweifellos einer Funktion enthoben, sie kann dem Surrealen sozusagen nur assistieren, insbesondere in einem Stück wie „Julietta“, das die reale Ebene nur in einer Figur, eben dem später auch dem Traum verfallenden Michel, konfrontiert. So verfährt Martinu; er wählt die fließende Form der Konversationsoper und wahrt den konstruktiven musikalischen Zusammenhang im Grunde nur durch ein Thema, die große, fast ein wenig puccineske Kantilene der Julietta. Martinu Musik wirkt nicht aus „Sehnsucht nach dem Mysterium“ geschrieben; er hätte auf seiner Orchesterpalette auch kaum die Farben, die beispielsweise das Atmosphärische in Britzens „The Turn of the Screw“ ins Irreale wenden. Aber er ist ein Theatermusiker,



und er hatte bereits Bühnenerfahrung genug, die vielen Chargenrollen Neveux' — Vogelhändlerin, Fischhändlerin, Kommissar, Musiker, Kapitän, Erinnerungshändler, Handleser, Sträfling, Lokomotivführer und so fort — genrehaft zu verlebendigen, während er ihren Symbolwert dem — immer gut verständlichen — Textwort überläßt. (Wie in vielen künstlerischen Manifestationen des Surrealismus entscheidet das Kollektiv-Erlebnis — hier des Gedächtnisschwundes in der Landschaft der Träume — die Psychoanalyse des Individuums unterbleibt.) Das genrehafte Detail musikalisch auszumalen, scheint ja ohnedies eine Haupttugend slawischer Komponisten; das Folkloristische aber ist auch für Martinu die Brücke zum Idiom, es gewährt ihm Distanz von impressionistischen Leitbildern, wie es National-Romantisierendes einfließen läßt, und es regelt den Gebrauch der sparsam angewendeten dissonanten Klangscharfungen. Ein hoher musikalischer Geschmack ist hier wie stets Voraussetzung und steht außer Frage.

Der Dirigent Ludwig Kaufmann, der die Aufführung genau und sensibel leitete, hat auch das Verdienst der deutschen Fassung. Sie ist vortrefflich gelungen und nur beschattet von den Verschiedenheiten der Deklamation, die bei allen Übertragungen, vornehmlich aus einer slawischen Sprache, hervortreten. Die Inszenierung Walter Pohls gefiel durch die phantasievolle Ausarbeitung der mannigfaltigen Auftritte, stilistisch verband sie Elemente direkten Spiels mit Ansätzen zur Stilisierung nicht immer einleuchtend und nahtlos. Ruodi Barth hüllte seine surrealistisch-durchscheinenden Dekorationen — schöne Bilder — in eine Düsternis, die nicht allen Momenten der Musik gerecht wurde. Die Hauptdarsteller eines gut agierenden Ensembles, Marianne Dorka (Julietta) und Georg Paskuda (Michel), hatten Stimme, Pariser Flair und Charme; aus der großen Reihe der Chargen seien wenigstens Reinhold Bartel (Kommissar und Traumbeamter), Richard Kogel, Peter Lager, Lothar Weber und Karl Acher genannt. Martinu, der heute in der Schweiz lebt, war zu dieser vorzüglich vorbereiteten Premiere gekommen und konnte inmitten der Mitwirkenden lange Ovationen eines ob der späten Lösung der dramatischen Zusammenhänge doch etwas verwunderten Publikums entgegennehmen.

*

Wenige Tage nach „Julietta“ ist noch ein anderes Werk des nun bald siebzigjährigen tschechischen Komponisten zum erstenmal in Deutschland erklingen: „Das Gilgamesch-Epos“ für vier Gesangssoli, Sprecher, gemischten Chor und Orchester. Es wurde 1956 für Paul Sacher komponiert, der es auch im vorigen Jahr in Basel uraufführte; obwohl es also rund zwanzig Jahre nach „Julietta“ geschrieben ist — zwan-

zig Jahre bedeuten viel in dieser diskontinuierlichen musikalischen Epoche, die wir zu durchleben scheinen —, dünkt Martinus Einstellung zu seinen Themen die gleiche und die Anwendung seiner musikalischen Mittel ganz konsequent. Er hat sich stets zu einem Adel der Einfachheit bekannt und diese Position zu wahren gesucht, was ihm freilich ehemals — in der Oper — eine gewisse Reserve gegenüber den Gedankenfrachten des Surrealismus auferlegte, wie es ihn nun angesichts einer so fortschreitenden Komplizierung des musikalischen Materials doch bisweilen zu Wendungen nötigt, die hart an der Grenze heutiger musikalischer Ausdrucksmöglichkeit liegen.

Martinus Musik will eher darstellen als deuten. Aus dem babylonischen Gilgamesch-Epos, dem größten Dokument „aus den Vorhallen der abendländischen Literatur“, sind die Partien herausgeschält, die ob ihrer plastischen Vorgänge die musikalische Untermauerung zulassen und fördern: die Verführung des unschuldigen Helden Enkidu durch ein „lockendes Weib“, die Begegnung Enkidus mit Gilgamesch im Zweikampf, der Tod Enkidus und die Anrufung seines Geistes durch den von Todesgrauen gepackten Gilgamesch. Musikalisch begibt sich dies in Bildern von illustrativer Kraft und deklamatorischer Eindringlichkeit. Zur Symbolisierung des unerbittlichen vordringlichen Todesmythos durchzustoßen, lag nicht in dieser Konzeption, das Werk verhaucht lediglich in einer Andeutung von Ausweglosigkeit. In der Faktur ist Martinu nicht auf die komplizierten Probleme einer Prosodie eingegangen, die sich aus der Versmetrik und einer zuzuordnenden musikalischen Struktur hätten ergeben können. Wohl aber spürt man einen klaren konstruktiven Geist in der Thematik, in der chromatischen Motivik, deren fallende Halbtonschritte der lastenden Schwere des Stoffes angemessen scheinen, an einer kaum nur slawisch inspirierten, sehr beweglichen Rhythmik und einer individuellen Harmonik. Die Instrumentation für klassisches Orchester mit weitgehender Einschaltung von Klavier, Harfe und Schlagzeug ist wirkungsvoll bis zu Strauss'schen Effekten hochgetrieben.

Da sich der gestellte künstlerische Anspruch und das kompositorische Ergebnis decken, und überhaupt die von Laienchören zu bewältigende neue Literatur spärlich ist, dürfte Martinus dankbares Stück einen wichtigen Platz in der praktischen Chorarbeit einnehmen. Die Frankfurter Singakademie in Verbindung mit dem Orchester des Hessischen Rundfunks und guten Solisten (Friederike Sailer, Arturo Sergi, Pierre Mollet, Frederick Guthrie) hat es auch sichtlich mit viel Anteilnahme einstudiert; die musikalische Leitung ihres Dirigenten Ljubomir Romansky war klanglich voll Intensität und kraftvoll im Ausdruck.

SONATENBUCH

Zehn klassische Sonaten für Klavier
von Beethoven, Haydn und Mozart

Praktische Ausgaben auf Grund des Urtextes
von Walter Georgii, Alfred Höhn und Emil Sauer,
ausgewählt von Kurt Herrmann.

Ed. Schott 4450 · DM 6,—

Man sollte meinen, die „reiche“ Schweiz kenne auf kulturellem Boden wenigstens keine Finanzsorgen. Wenn man sich aber daran erinnert, daß die Zürcher Stimmbürger im vergangenen Sommer mit nur knapper Mehrheit dem Stadttheater die für einen Betrieb auf gutem Niveau notwendigen Mittel zugestanden haben, wenn man ferner erfährt, daß das Berner Stadttheater mit einem ungedeckten Defizit von gegen einer halben Million Franken in die neue Spielzeit eingetreten ist, und daß das Basler Stadttheater demnächst um erhöhte Zuschüsse wird ersuchen müssen, daß schließlich das St.-Galler Stadttheater um sein Opernensemble bangt, weil das Weiterbestehen des Städtischen Orchesters in Frage steht, dann sieht man, daß dem nicht so ist. Die Mühlen der ältesten Demokratie mahlen gewiß sehr sicher, oft aber entsetzlich langsam.

Die Geldnöte sind jedoch immer noch die kleineren Sorgen der Theater. Die letzte (und längst nicht einzige) Basler Theateraffäre, die mit dem vorzeitigen Rücktritt des Direktors, des heutigen Intendanten des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden, Dr. Friedrich Schramm, geendet hat, liegt wenige Jahre zurück. In Zürich und Bern aber schwelt es gegenwärtig bedenklich, und es ist durchaus noch nicht zu erkennen, wie eine gute Lösung zustande kommen soll.

Direktor Stephan Beinl ist Oberregisseur der Oper gewesen, bevor er 1953 zum Direktor des Berner Stadttheaters ernannt wurde. Die Musikbühne ist sein Lieblingskind geblieben, und er hat es verstanden, mit recht bescheidenen Mitteln neben dem Alltäglichen immer wieder Besonderes in sorgfältiger Wiedergabe zu bieten. Musterbeispiele aus der Spielzeit 1957/58 waren „Die Bernauerin“ von Carl Orff und „Notre Dame“ von Franz Schmidt. Seiner Einseitigkeit war sich Beinl bewußt. Darum wollte er einen Oberspielleiter des Schauspiels und glaubte, ihn in einem jungen Künstler gefunden zu haben. Der Verwaltungsausschuß war anderer Meinung, worauf Beinl den hier schon gemeldeten Rücktritt mitten in der Saison erklärte.

Vom gesamtschweizerischen Standpunkt aus gesehen ist die mißliche Lage des Zürcher Stadttheaters noch weit bedenklicher. Das einzige Opernhaus des Landes ist an den Zürcher Juni-Festwochen internationalen Rufes maßgeblich beteiligt. Wie aber kann es sich fruchtbar einschalten, wenn weite Kreise dem Leiter mißtrauisch gegenüberstehen? Direktor Karl-Heinz Krahll hat die Unvorsichtigkeit begangen, „Fidelio“ und „Freischütz“ in einer Weise zu inszenieren, die auf starken Widerstand stoßen mußte. Reaktionäre Kreise kreiden ihm zudem positive Leistungen wie die szenische Uraufführung von Schönbergs Oper „Moses und Aron“ des großen Aufwands wegen an, und der Rücktritt von Hans Rosbaud als Hauptdirigent hat zur Beruhigung der Lage ebenfalls nicht beigetragen. Vielleicht vermag Verleger Dr. Martin Hürlimann, der neue Präsident des Theatervorstandes, dennoch die gegenwärtig ziemlich hochgehenden Wogen zu glätten. Zum mindesten sollte man vor einem Entscheid die für die Festspiele 1959 geplante Inszenierung von Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ abwarten.

Die gegenwärtigen Theateraffären sind verschieden gelagert. Eines freilich zeigt sich immer wieder: daß Laienbehörden sich allzuhäufig als kleine Kunstpäpste aufspielen und der künstlerischen Leitung zu sehr ins Handwerk pfuschen. Der mit großen Kompetenzen ausgestattete Intendant kommt für die Schweiz freilich kaum in Frage. Dennoch drängt sich angesichts der gegenwärtigen Lage eine Lösung in der Richtung auf, daß die Aufsichtsbehörden sich mit der Aufsicht begnügen, die Kunst dagegen den Künstlern überlassen.

Chur, die Hauptstadt des Kantons Graubünden, zählt 20 000 Einwohner, von denen der vierte Teil italienisch oder romanisch spricht. Dennoch gibt es dort eine Berufsbühne, die kleinste im Lande, bei vier Monaten Spielzeit auch die bescheidenste. Unter dürftigsten Verhältnissen wurde während Jahrzehnten Theater gespielt, als Untermieter in einem Kino oder im Volkshaus. Seit Beginn dieses Jahres verfügt Chur über ein entzückendes Haus, das schon deshalb erwähnt werden darf, weil es ausgerechnet aus den Ruinen eines überalterten Zeughauses in ein Bühnenhaus verwandelt worden ist. Der Grundriß und ein Teil der Mauern erlaubten eine Verwandlung in einen lichten Saal mit einer herrlichen Kassettendecke aus Arvenholz; mit einer vollauf genügenden Bühne von stattlicher Größe und mit allen Nebenräumen, eingeschlossen eine Orchesterversenkung für vierzig Musiker; mit freier Sicht für jeden der 600 Zuschauer. Die Mittel reichen nicht aus, ein ständiges Orchester zu halten; man wird im Churer Stadttheater weiterhin auf Gastspiele angewiesen sein. Da sein neues Heim jedoch ein Mehrzweckbau ist, der ebenfalls den Konzerten dient, wird in diesem Raum häufig Musik erklingen. Direktor Markus Breitner leitet gleichzeitig das Städtebundtheater Solothurn-Biel und hat es deshalb in der Hand, die Tonkunst ebenfalls zum Zuge kommen zu lassen. Sie kam bereits am Eröffnungstag, dem 10. Januar, durch das von Edmond de Stoutz geleitete Zürcher Kammerorchester, das die solenne Eröffnungsfeier gediegen umrahmte. Zur runden Million Schweizer Franken, die der Bau gekostet hat, haben private Kreise wesentlich beigetragen.

*

Die paar hundert Mitglieder der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft entwickeln eine erstaunliche Aktivität. Ihre treibende Kraft ist Zentralpräsident Dr. Ernst Mohr, Basel, der seit langem auch das Amt des Zentralsekretärs der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft innehat. Mit Deutschland zusammen wird die Ludwig-Senfl-Ausgabe gefördert; Band VI und VII sollen demnächst erscheinen. Satzfertig liegt der dem Komponisten Johann Melchior Gletle gewidmete, von Dr. Hans Peter Schanzlin bearbeitete Band der Schweizerischen Musik-Denkmäler vor. Die Sammlung der musikwissenschaftlichen Abhandlungen schreitet ebenfalls voran. Die in Basel abgehaltene Jahresversammlung der SMG wartete jedoch mit einer Kostbarkeit besonderer Art auf, indem sie Einblick in den der Musik gewidmeten Sektor einer der bedeutendsten Handschriftensammlungen der Welt gewährte. Unter den rund 2000 Autogrammen umfaßt etwa der zehnte Teil

Noten- und Handschriftenproben von Musikern. Bibliothekar Dr. Hans Zehntner hat in Zusammenarbeit mit dem Besitzer, Direktor Dr. Dr. h. c. A. Wilhelm, rund hundert Manuskripte von fünfzig Komponisten ausgesucht, darunter die Namen Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Bruckner, Wolf, Reger, Ravel, Strawinsky, Honegger, Britten. Selbst den Baslern dürfte nicht bekannt gewesen sein, daß das Original des vielleicht populärsten klassischen Stückes, der „Kleinen Nachtmusik“ von Mozart, sich in ihrer Stadt befindet.

Ein noch älteres Schriftstück hat nach langer Abwesenheit heimgefunden, das weltberühmte Graduale von

St. Katharinenthal aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts. Als bekannt wurde, es werde ein Teil der Handschriftensammlung C. W. Dyson Perrins in London in einer Auktion versteigert, sammelte der Direktor des Schweizerischen Landesmuseums, Dr. Fritz Gysi, die notwendigen Mittel beim Bund, bei den Behörden des Kantons Thurgau, bei der Gottfried-Keller-Stiftung und erwarb den wunderbar erhaltenen Pergamentband, den einst die Dominikanerinnen im Gottesdienst benutzt hatten, nach spannender Steigerung für 33 000 Pfund. Er wird fortan im Landesmuseum in Zürich an bevorzugter Stelle zu sehen sein.

Ring-Inszenierungen in Nürnberg und Lyon

Die Neuinszenierung von Richard Wagners „Ring des Nibelungen“, die in den sonst etwas theaternüden Tagen „zwischen den Jahren“ der Nürnberger Oper viermal ein ausverkauftes Haus bescherte, hatte eine lange Anlaufzeit. Noch unter Nürnbergs unvergessenem Generalmusikdirektor Alfons Dressel ging 1953 „Die Walküre“ in Szene, aber erst unter seinem Nachfolger Erich Riede konnten 1956 „Siegfried“, 1958 die „Götterdämmerung“ und „Das Rheingold“ folgen. Die musikalische Koordinierung der so weit auseinanderliegenden Einstudierungen ist Riede gelungen. Er verzichtete darauf, die berausenden Klangeffekte von Knappertsbuschs akustisch begünstigtem Festspielorchester nachzuahmen. Dafür schuf er ein beinahe transparentes Klangbild, dessen vielstimmige Struktur oft überraschend klar zu durchschauen war. Trotzdem ließ er es an den entscheidenden Stellen nicht an markantem Pathos, packender Dramatik und eindrucksvoller Feierlichkeit fehlen.

Die Kontinuität der Neueinstudierung im Szenischen war durch die Regiearbeit Paul Hagers, des ehemaligen Regieassistenten Wieland Wagners, ohnehin gewährleistet. In ihrer Grundhaltung war diese Inszenierung „Wielands Geist aus Hagers Händen“, aber in manchen Abschnitten bemühte sich der junge Regisseur durchaus um eigenes stilistisches Gepräge. Wenig störte dabei das Wiedersehen mit Requisiten, die auf dem Grünen Hügel längst vergessen sind, wenig störten auch die naturalistischeren Bühnenbilder Frank Schultes', doch vermißte man schmerzlich die choreographischen Elemente in der Darstellung. So blieben die Walkürenszenen und der zweite Aufzug der „Götterdämmerung“, in Bayreuth immer besondere Höhepunkte, trotz mancher Anklänge in Nürnberg blaß. Ausgesprochen starke Eindrücke gingen jedoch auch in Nürnberg von Hagers „Lichtregie“ aus.

Legte die Nürnberger Tätigkeit des Wieland-Schülers diesen Vergleich mit den Festspiel-Inszenierungen nahe, so verbietet sich aus verständlichen Gründen eine Gegenüberstellung der sängerischen Leistungen. Daß es in Nürnberg gelang, alle tragenden Partien mit einer Ausnahme (Sieglinde) mit eigenen Kräften

zu besetzen, spricht für den Aufbau des Ensembles, wenn auch stellenweise unausgeglichene Leistungen noch in Kauf genommen werden mußten. Bayreuther Format hatte Elisabeth Schärtel (als Fricka, mehr noch als Waltraute und als Norn); stimmlich überzeugten Sebastian Feiersinger (Siegmond und Siegfried) und Hildegard Jonas (Brünnhilde). In die Partie des Wotan teilten sich der stimmlich gepflegte Arthur Bard und der darstellerisch profilierte Leo Wolowsky; aus der Reihe der übrigen Mitwirkenden ragten heraus: Karl Mikorey (Loge), Robert Licha (Mime) und Mino Yahia (Hunding und Hagen).

Die „Ring“-Neuinszenierung war eine für Nürnberger Verhältnisse optimale Leistung, sie besaß aber vor allem im Hinblick auf den Bayreuther „Ring 1960“ auch grundsätzliche künstlerische Bedeutung. Denn eines ging eindeutig aus dieser vom Bayreuther Geist angehauchten Inszenierung hervor: daß es eine „Rückkehr zur Oper“ oder auch nur Kompromisse mit früheren Inszenierungs-Stilen für einen „Ring“-Inszenator nicht mehr wird geben dürfen.

Rudolf Stöckl

*

An der Oper in Lyon waltet ein junger Regisseur: Louis Erlo. Er ist, kaum dreißig Jahre alt, heute der lebendigste, interessanteste Opernregisseur Frankreichs. Er hat in Lyon gewagt, was in Paris noch nicht gewagt worden ist: die Musikdramen Wagners von den Bühnenbildern aus dem Jahre 1900 zu befreien. Anfangen hat er voriges Jahr mit „Parsifal“; mit „Tannhäuser“ fuhr er fort; jetzt hat er den ganzen „Ring“ herausgebracht, mit sensationellem Erfolg.

Louis Erlo bekennt sich zur Ästhetik Neu-Bayreuths. Das will nicht bedeuten, daß er einfach die Inszenierungen Wieland Wagners nach Lyon verlegt. Er inszeniert im Geiste Wielands, jedoch läßt er sich in der Lichtregie große Freiheit; manche seiner Erfindungen sind denen Wielands überlegen. So, zum Beispiel, im dritten Akt der „Walküre“: während Wotan Brünnhilde zum Felsen geleitet, hüllt Erlo die Bühne in absolutes Dunkel; niemand sieht, wie Wotan Brünnhilde hinlegt. Dann glimmt das Licht ganz leise wieder

auf; unter einem weißen Kegel sieht man Brünnhilde ruhen, während Wotan zu ihren Füßen steht: der Schattenriß eines Riesen am unendlichen Himmel. Es ist ein unvergeßlicher Augenblick. Solche Beispiele könnte man beliebig vermehren.

An der Pariser Oper jammert man immer wieder, daß man Opern nicht neu herausbringen kann, weil neue Bühnenbilder und Kostüme ein Riesengeld kosten. In Lyon gab Erlo für die „Bühnenbilder“ des ganzen Ringes keine fünftausend Mark aus. Felsen aus Pappe und Helme aus Blech waren endgültig verschwunden. Das ist auf dem Gebiete der Oper im konservativen Frankreich eine große Tat.

Hervorgehoben muß allerdings werden, daß Wieland Wagner seinem jungen Kollegen großzügig beigestanden hat. In Lyon waren die Lichtquellen zur Verwirklichung einer Inszenierung vom Bayreuther Typus unzureichend. Bescheiden bat Erlo Wieland Wagner, ihm zwei der Bayreuther Scheinwerfer zu vermieten. Wieland stellte ihm daraufhin sechs Scheinwerfer kostenlos zur Verfügung. Ein Lyoner Techniker fuhr nach Bayreuth, um die kostbaren Lichtquellen in Empfang zu nehmen. Er blieb drei Tage in Bayreuth, um

sich mit ihnen wirklich vertraut zu machen. Diese Tatsachen müssen, da sie im Theaterleben selten genug sind, besonders unterstrichen werden.

Musikalisch war der Lyoner „Ring“ mehr als befriedigend. Cluytens stand am Pult, er dirigierte in der für ihn typischen, schwerelosen, schwebenden Art. Unter den heutigen Dirigenten der Spitzenklasse ist er derjenige, der den Sängern und dem Orchester am meisten das Gefühl der Freiheit, des reibungslosen, nie geklemmten Atmens vermittelt. Dieses Gefühl überträgt sich auch auf das Publikum. Unter den deutschen oder wenigstens deutschsingenden Darstellern waren Marlies Siemeling als Sieglinde und Ruth Siewert als Fricka besonders hervorragend: die erste zeigte eine verinnerlichte, geheimnisvoll vibrierende Leidenschaftlichkeit, die zweite eine jugendliche, helle, strahlende Kraft, die die problematische Gestalt in ein ganz neues Licht hob. Schade, daß Sigurd Björling als Wotan seinen störenden Sprachfehler immer weniger vertuschen kann. Schade auch, daß Astrid Varnay nur mehr stellenweise die herrliche Brünnhilde aus dem Jahre 1951 ist. Zu häufiges Singen führt die schönsten Stimmen frühzeitig zum Grab.

Antoine Goléa

Musik in Kalifornien

EVERETT HELM

Über zehn Jahre waren vergangen, bis ich den Teil Amerikas wiedersah, den man „den Westen“ nennt. Diese Bezeichnung ist schwer definierbar, denn es kommt darauf an, wer sie verwendet. Für den New-Yorker oder Bostoner fängt „der Westen“ praktisch westlich der Grenze ihres Staates an und schließt die weite, rege Gegend des Mittelwestens ein (Ohio, Michigan, Illinois, Iowa, Indiana, Minnesota usw.). Für einen im Mittelwesten Geborenen aber beginnt „der Westen“ mit Oklahoma und Texas und erstreckt sich über Arizona und Neu-Mexiko bis zum Pazifischen Ozean. Geographisch betrachtet, ist dies beinahe die Hälfte der Vereinigten Staaten, aber er enthält nur einen kleinen Teil der Bevölkerung, weil viel davon Wüste, Berge oder unfruchtbares, offenes Land ist.

Kalifornien aber, ein langer Landstrich an der Westküste, gehört zu den schnellstwachsenden Staaten Amerikas und ist ein Musterbeispiel rapider Ausdehnung. *Los Angeles*, die größte Stadt Kaliforniens, verdient den absoluten Preis für unbegrenztes Anschwellen. Innerhalb von zehn Jahren wurde dieses Monstrum noch monströser, das mit seinen Klauen in alle Richtungen ausgreift — sogar himmelwärts, in die Hügel. Aus abgelegenen, friedlichen Dörfchen wurden geschäftige, aufgeblähte Einkaufs-Zentren. Alles wird von dieser sich ausbreitenden Masse aufgesogen; sogar in entlegenen Schluchten entstehen moderne Ansiedlungen. Die Entfernungen werden beinahe unüberwindbar. Obwohl ein phantastisches System von „Super-Autobahnen“ konstruiert wurde, das den Verkehr aus allen Richtungen nach Los Angeles bringt, hat die Zunahme der Fahrzeuge diesen theoretischen Vorteil so beeinträchtigt, daß jedes „Ausfahren“ zu einer großen Unternehmung wird — ein Zeit- und Nervenverschleiß.

Öffentliche Verkehrsmittel beschränken sich fast ausschließlich auf die Innenstadt von Los Angeles; für die unzähligen umliegenden Vororte existieren sie nicht, denn jeder hat seinen eigenen Wagen — mindestens einen.

Dies soll keine Reiseschilderung werden, aber all das hat einen direkten Einfluß auf das musikalische Leben von Groß-Los-Angeles, das im großen ganzen genau so ungleich und unorganisiert ist wie die Monstrumstadt selber. Dieses „Ding“ wuchs und wächst zu schnell, als daß es organisch sein, geschweige denn so etwas wie eine Tradition haben könnte. Die Art Gemeinschaftsgeist, die andere amerikanische Städte (beispielsweise San Francisco) charakterisiert, fehlt hier empfindlich. Jeder handelt nur für sich selber, und dies drückt sich in seinen Lebensgewohnheiten und in seiner täglichen Philosophie aus. Über allem liegt der bleierne Schatten des hypermaterialistischen Hollywood: das Niemandsland, das selbst bei der gegenwärtigen Flaute der Filmindustrie nur in Hunderttausenden von Dollars rechnet (früher rechnete man nur mit Millionen).

Das Resultat ist, daß jede kulturelle Aktivität in Los Angeles von privater Initiative ausgeht, und zwar ohne Einvernehmen mit dem, was in anderen Teilen der Großstadt geschieht. In der Tat wird enorm viel auf die Beine gestellt, manches mit großem Idealismus, jedoch geht viel in dem Getriebe verloren.

Ausnahmen in dieser verwirrten Situation des Musiklebens sind das *Los Angeles Philharmonic Orchestra* und die jährliche Opernsaison. Das Philharmonische Orchester bezieht sein Publikum und seine Förderer aus allen Teilen der Stadt, und manche Los-Angelaner haben einen berechtigten Stolz darauf. Während der



Einfahrt nach Los Angeles

kurzen Opernsaison finden sich Leute von Santa Monica (ein westlicher Vorort) bis Azusa (ein östlicher Vorort, der etwa 45 Meilen davon entfernt ist) ein. Los Angeles hat keine eigene Oper, aber während zwei Wochen im Jahr spielt die *San Francisco Opera Company* (die wiederum teilweise aus gastierenden Sängern von der Metropolitan Opera New York besteht) in dem riesigen, höchst unbefriedigenden Shrine Auditorium.

Außer diesen „großen Ereignissen“ ist Los Angeles und Umgebung angefüllt mit einer Menge kleinerer Ereignisse, wovon viele mehr Aufmerksamkeit verdienen, als ihnen entgegengebracht wird — sie gehen weiter, jeden Tag, woher, wohin. Jede der zwei großen Universitäten hat ein gedrängtes, eigenes Musikprogramm. Die *University of California* in Los Angeles, die man einfachheitshalber U.C.L.A. nennt, hat ihren Sitz in Westwood, ziemlich nahe am Pazifischen Ozean. Die *University of Southern California* (U.S.C.) ist in Los Angeles Stadt und dient einem völlig verschiedenen Publikum. U.C.L.A. hat eine große Musikabteilung, die der Schule für Schöne Künste angeschlossen ist, während U.S.C. eine Mu-

sikschule hat, die nicht nur akademischen Charakter trägt, sondern auch alle Sparten der Musik lehrt, und in diesem Sinne praktisch eine Musikhochschule darstellt.

Jede dieser Universitäten gibt eine Reihe von Orchester-, Chor-, Kammermusik- und Solokonzerten, in denen Mitglieder der Fakultät, fortgeschrittene Studenten und auswärtige Berühmtheiten auftreten. Jede hat eine aktive Opernabteilung, welche einige Opern im Jahr produziert. Zeitgenössische und alte Musik werden in den Universitäten (hier wie auch in anderen Teilen Amerikas) weit mehr kultiviert als in den „kommerziellen“ Konzerten, und die Bedeutung der Universitäten, Colleges und Musikschulen kann in dieser Hinsicht kaum überschätzt werden. Sie geben den noch nicht arrivierten Komponisten eine Gelegenheit, gehört zu werden und dem Publikum die Chance, ausgefallene Musik zu hören. Die Tatsache, daß das Publikum nicht sehr daran interessiert ist, seinen Horizont zu erweitern, beeinträchtigt nicht den Wert dessen, was die Schulen

unternehmen. Allmählich wird das Publikum erzogen — ob es will oder nicht. Außer den beiden großen Universitäten bestehen noch viele kleinere Institutionen in und um Los Angeles, die ein ähnliches Musikprogramm haben, wenn auch auf einer entsprechend reduzierten Basis. Darunter sind: *Occidental College*, *The University of Redlands*, *Pomona College* und *Pepperdine College*.

Die Philharmonie ist zwar das einzige große Orchester in Südkalifornien, aber es gibt noch mindestens fünf „Vorstadt-Orchester“ in Los Angeles — ganz abgesehen von denen in San Diego und Santa Barbara (etwa 130 und 90 Meilen entfernt). Diese Vorstadt-Orchester spielen während einer kurzen Saison und für ein lokales Publikum. Das künstlerische Programm ist meist nicht sehr einfallsreich (die Konzerte bestehen hauptsächlich aus dem Standard-Repertoire), jedoch sind sie technisch durchaus zufriedenstellend.

Um Los Angeles herum gibt es keinen Mangel an guten Kräften, denn die Hollywood Filmstudios haben einige der besten Musiker aus ganz Amerika angezogen. Die Gagen sind in Hollywood noch immer hoch, wenngleich nicht mehr so astronomisch wie ehemals.



Eine Straße im Wohnviertel von Hollywood

Was aber von diesen Virtuosen in den Filmstudios verlangt wird, hat nicht viel mit Kunst zu tun, und manchmal sogar sehr wenig mit Musik überhaupt. Einen Filmstreifen zu bespielen hat nur eine Attraktion — nämlich das damit verbundene Geld. Die Musiker hungern nach „guter Musik“, und sie sind nicht abgeneigt, für ein bescheidenes Entgelt in einem Vorstadt-Orchester mitzuwirken. Oder gelegentlich bilden sie aus eigener Initiative Kammermusikgruppen, die Beachtliches leisten — wie das Ensemble des hervorragenden Violinisten *Louis Kaufman*.

Es ist ein eigenartiger Widerspruch, daß gerade in Hollywood, das die banalste und trivialste Musik beherbergt, das Gesamtwerk von Anton von Webern aufgenommen wurde. Durch die Initiative und Energie des Dirigenten *Robert Craft* wurden Studio-Musiker engagiert, um die Werke für *Columbia Records* aufzunehmen, und zwar mit ausgezeichneten Resultaten. Die Mitwirkenden fanden diese Aufgabe mühsam, aber verlockend und letztlich sehr lohnend. Einige Musiker bemerkten, daß sie jetzt, nach der strengen Disziplin beim Aufnehmen der Webernschen Werke, ihre sonstigen Aufgaben als Kinderspiel empfinden.

Robert Craft ist auch ständiger Dirigent der *Monday Evening Concerts*, die interessanteste Konzertreihe in Los Angeles. Hier wird alles, was an Standard-Repertoire erinnert, rigoros ausgeschieden und vor allem zeitgenössische Musik neben alter Musik und unbekannten Werken großer Komponisten gespielt. Ein ausgezeichnetes Konzert bestand aus folgenden Werken: Cembalo-Stücke von *Purcell*, ein Concerto für zwei Mandolinen von *Vivaldi*, eine selten gehörte Bach-Kantate und die ausdrucksvollen Klagelieder von *Tallis*; in einem anderen Konzert waren *Strawinskys*

Concerto für 12 Instrumente (1952), *Schönbergs* drei Klavierstücke op. 11, *Stockhausens* Klavierstücke op. 2, die *Cinque Canti* von *Dallapiccola* und die Bach-Kantate „Christ lag in Todesbanden“ zu hören.

Daß die *Monday Evening Concerts* trotz finanzieller Schwierigkeiten fortbestehen, verdankt man zum großen Teil ihrem Direktor, *Lawrence Morton*, der auch ein glänzender Kritiker und Musikschriftsteller ist. *Morton* leitet auch das *Ojai Festival*, das in jedem Frühjahr in dem neuerdings stark bevölkerten *Ojai-Tal* stattfindet. Obwohl das Programm für dieses Festival einen populäreren Charakter hat als die *Monday Evening Concerts*, könnten doch manche europäischen Festspiele sich daran ein Beispiel nehmen. In vergangenen Jahren schlossen sie solche Leckerbissen ein wie *Monteverdis* „Vespers von 1610“, *de Fallas* „Retablo de Maese Pedro“, ein *Heinrich-Schütz*-Programm, Werke von *Webern*, *Berg* und *Schönberg*, von *Bartók*, *Strawinsky*, *Dallapiccola*, *Britten* und anderen mehr.

Während des Sommers finden die bekannten *Hollywood-Bowl-Konzerte* statt, zu denen das Publikum in Massen strömt, um ein Standard-Repertoire zu hören, das unter freiem Himmel gespielt wird (meistens gar noch schlecht). Die Akustik ist miserabel, man sitzt sehr unbequem in der kühlen Abendluft und hört nur die Hälfte von dem, was auf der entfernten Bühne vorgeht.

500 Meilen weiter nördlich liegt *San Francisco*, eine der schönstgelegenen Städte der Welt. Auch sie wächst ruckartig, aber die Folgen sind weniger verwirrend als in Los Angeles. Hier hat man nicht den Eindruck, daß alles drunter und drüber geht, sondern das Gefühl eines disziplinierten Wachstums. Sehr wichtig ist hier-

bei die Tatsache, daß San Francisco eine viel ältere Stadt ist als Los Angeles. Sie hat eine spürbare Tradition, die auch darauf zurückzuführen ist, daß ihre Begründer viel mehr auf Kultur bedacht waren als die frühen Ansiedler von Los Angeles. Die kosmopolitische Atmosphäre von San Francisco wurde oft, und mit Recht, hervorgehoben. Vor allem ist San Francisco nicht mit einem lokalen Äquivalent von Hollywood belastet. Es ist eine wirkliche Stadt, von wirklichen Menschen bewohnt, die an wirkliche Dinge glauben — darunter auch an Kultur in ihren verschiedensten Manifestationen.

In San Francisco wird wohl nicht mehr Musik gemacht als in Los Angeles — vielleicht sogar weniger. Aber man gewinnt den Eindruck, daß auf musikalischem Gebiet mehr geboten wird, weil das, was gemacht wird, nicht in der Verwirrung untergeht. Wie in fast allen amerikanischen Städten, bildet das *Symphonie-Orchester* den Mittelpunkt des musikalischen Lebens. Seit Pierre Monteux sich vor einigen Jahren zurückzog, leitet Enrique Jorda das Orchester, das zu den besten Amerikas zählt. Jorda bemüht sich, und zwar mit Erfolg, ein abgerundetes Programm zu entwerfen, in dem der zeitgenössischen Musik ein wichtiger Platz eingeräumt wird.

Die *San Francisco Opera Company* ist beinahe eine Filiale der Metropolitan Opera in New York. Obwohl sie eine ganz unabhängige Organisation ist, übernimmt sie während der kurzen Saison viele Sänger von der Metropolitan. Das Opernhaus, in dem auch Symphoniekonzerte stattfinden, ist ein prächtiges Gebäude, und die Opernsaison ist für die Hautevolee das musikalische Ereignis des Jahres.

Auch in San Francisco spielen die Universitäten eine immer größere und wichtigere Rolle. Die *University*

of California in Berkeley hat eine große und vorzügliche Musikabteilung. Dies gilt auch für die *Stanford University* in dem nahegelegenen Palo Alto, die ausgezeichnete Opernvorstellungen herausgebracht hat. In einer der kleineren Schulen — *San Francisco State College* — gab es eine reizende Studenten-Aufführung von Vaughan Williams Oper „Sir John in Love“.

San Francisco hat noch eine zweite einheimische Operngesellschaft, die jedes Jahr drei oder vier alte Opern spielt. Ich hatte das Pech, dort eine Vorstellung von „Carmen“ zu sehen, welche, wie man versicherte, die schlechteste Produktion des Jahres war. Ich glaubte dies gern, denn sie war beinahe, wenn auch nicht ganz so schlecht wie die der Pariser Opéra Comique. Nichtsdestoweniger war „Carmen“ ein gutes Geschäft; das Haus war ausverkauft, und niemand schien sich über die falsche Intonation, das „Nichtzusammenspielen“, die absurden Gesten und die unmögliche Inszenierung aufzuhalten.

All das vermittelt nur einen unvollständigen Überblick über das, was in dem regen, schnellwachsenden Staat Kalifornien vorgeht. Auch in Gegenden, die vor 20 Jahren noch menschenleer waren, gibt es jetzt Städtchen und Städte sowie Colleges und Universitäten, die ein mehr oder weniger bedeutendes Musikleben haben. Als ein Beispiel sei das im September 1958 eröffnete *San Fernando Valley State College* in Northridge erwähnt, dessen Musikabteilungsleiter der Komponist Gerald Strang ist. Als ich das letzte Mal in Northridge war, hatte ich das Gefühl, man könnte sich gerade hier von der Welt abschließen. Innerhalb von nur zehn Jahren aber hat die Welt auch diese einst rurale Gegend aufgeschluckt; so wird es unaufhörlich weitergehen. Kalifornien ist wahrhaftig ein Land der Zukunft, und an dieser Zukunft wird auch die Musik teilhaben.

Das Opernhaus von San Francisco



Das erste aleatorische Werk?

Boulez über Schönbergs „Pierrot lunaire“

Beim Pariser *Domaine Musical* dirigierte Ernest Bour „Pierrot lunaire“ von Schönberg. Die Aufführung war ausgezeichnet, das Ensemble erstklassig: Solisten des *Parrenin-Quartetts*, Bläser des „Domaine“ und der Pianist Claude Helffer. Selten hat der Instrumentalpart des Werkes so fein differenziert geklungen wie dieses Mal.

Das eigentliche Problem des „Pierrot“ ist aber die Deklamation. Es ist sehr schwierig, den Angaben Schönbergs über den Sprechgesang vollkommen gerecht zu werden. Schönberg hat diesen für Sopran notiert und vorgeschrieben, einen jeden Ton in seiner exakten Höhe zu beginnen und ihn dann sprechend zum nächsten Ton hinüberzuleiten. Nun ist das Werk aber nicht für eine Sängerin, sondern für eine Schauspielerin komponiert, und es ist fraglich, ob diese die genauen Tonhöhen treffen konnte. Später, als Marya Freund das Werk in Frankreich aufführte, erhob Schönberg heftigen Protest gegen ihre Absicht, mehr zu singen als zu sprechen; davon ist ausführlich in seinen – vor kurzem im Schott-Verlag erschienenen – Briefen zu lesen. Für Schönberg war das Sprechen das Wichtige; gesungen durfte nicht werden, auf keinen Fall.

Der *Domaine Musical* hatte sich für den „Pierrot“ Helga Pilarczyk geholt. Sie war stilistisch ausgezeichnet, eine richtige Diseuse aus der Überbrettelzeit, woher der „Pierrot“ ja auch stammt. Sie trug auch den von Schönberg notierten Intervallen Rechnung; nur daß sie weit davon entfernt war, in der vorgeschriebenen Höhe zu „sprech-singen“. Sie sprach viel tiefer; im allgemeinen betrug der Abstand eine gute Sext. Eine klangliche Beziehung zur Musik war nicht mehr da; aber hatte sie Schönberg eigentlich gewollt?

Boulez, der Veranstalter der Domänekonzerte, wurde aufgefordert, seine Meinung über Helga Pilarczyks Wiedergabe kundzutun. Er sagte: „Pierrot“ ist das erste aleatorische Werk der neuen Musik. Dieses Aleatorische ist ja durch den Sprechgesang selbst gegeben. Die Interpretation von Helga Pilarczyk ist eine der aleatorischen Möglichkeiten, die dem Interpreten von Schönberg eingeräumt wurden. Meiner Ansicht nach, fügte Boulez hinzu, ist sie eine der besten.

Antoine Goléa

Volksfest und »Musica reservata«

Salzburg bleibt seinem Ruf als Musikstadt auch dort nichts schuldig, wo es sich um vermeintlich dunklere Sterne am Himmel seiner reichen Musik Vergangenheit handelt. Sie werden heruntergeholt, wenn es an der Zeit ist, und nicht weniger liebevoll (auf-)geputzt als die glänzendsten Planeten. Paul Hofhaimer, von seinen Zeitgenossen als der „Celebratissimus Musicus“ gepriesen, wurde vor 500 Jahren, am 15. Januar 1459, geboren. Er gilt als einer der frühesten berühmten Virtuosen und Lehrer auf dem Tasteninstrument, war als Vertoner von Oden des Horaz, deren eine noch heute im Orgelwerk, dem „Stier“, von der Salzburger Veste täglich erklingt, der musikpädagogische Förderer des Humanismus und auf dem Gebiet des

vieltimmigen, kunstvollen Gesellschaftsliedes der Schöpfer edler Hofweisen.

Land und Stadt Salzburg hatten sich mit seinem Geburtsort, dem kleinen Tauernstädtchen Radstadt, zusammengetan, um den Geburtstag des Musikers drei Tage lang zu feiern. Eine Ausstellung „Hofhaimer und seine Zeit“ und ein Festakt im Kaisersaal der Residenz waren der kundigen Salzburger Musikgemeinde vorbehalten. Die Camerata Academica des Mozarteums umrahmte den lebendigen Festvortrag des Hofhaimer-Biographen Hans Joachim Moser, dem die Wiedererweckung dieses nun geschichtlich gewordenen Orgelmonarchen recht eigentlich zu verdanken ist. Hofhaimers Orgelwerke, von denen Oskar Peter auf einem alten Regal eine Auswahl bot, sind von überzeitlicher Schönheit. Ihr intimer Klang war schon damals einer exklusiven Hörergemeinde vorbehalten, wie die Cantus-firmus-Gesänge, einstimmig und choris, die von Instrumenten vieltimmig wie mit einem wundersamen Filigran kunstvoll umwoben sind, eine Musik, die wir heute gewissermaßen mehr aus der Ferne mit ehrfurchtsvollem Staunen bewundern, als daß sie uns unmittelbar anspricht. Rudolf Nowotny, ein junges Mozarteumsmitglied, hatte die musikalische Leitung, indes spürte man „zwischen den Noten“ das umsichtige Walten des vielseitigen Mozarteumsdirektors Bernhard Paumgartner, der tags darauf auch die Festrede in Radstadt hielt.

Das etwa 5000 Einwohner zählende Bauernstädtchen im Pongau nun hatte den 500. Geburtstag seines großen Sohnes zu einem wahren Volksfest gemacht. Fahnen und Girlanden schmückten die Straßen, das Dürerbild des Komponisten die Schaufenster der Geschäfte. Eine Festmesse in der Kirche, in der eine neue Orgel den Namen „Paul Hofhaimer“ tragen soll (wie die am Nachmittag auf diesen Namen getaufte Stadtschule), stand vor dem größten Ereignis des Tages, einem prächtigen historischen Festzug, in dessen Mitte in getreuer Nachbildung nach Burgkmairs Holzschnitt aus dem Triumphzug des Kaisers Maximilian der Orgelwagen mit dem Meister am Portativ durch die Straßen zog. Zwar war ein Kamel, das nach Burgkmairs Vorbild den Wagen hätte ziehen sollen, nicht aufzutreiben, man hatte es durch vier Rösser „überboten“. In feierlich gemessenem Marsch defilierte der Festzug an der Ehrentribüne vorbei, getragen vom Rhythmus Hofhaimerscher Oden, die die Bürgermusik in blinkenden Uniformen vierstimmig blies. Man kann sicher sein, daß in Radstadt nun jedes Kind weiß, wer Hofhaimer war, wenn seine Musik auch fast verklungen ist.

Christiane Engelbrecht

Zeitgenössische Kammermusik in Linz

Im Österreichischen Bundesverlag, Reihe Hausmusik, gab das Kulturamt der Stadt Linz sieben Werke österreichischer Komponisten heraus, die in einem Musica-nova-Konzert in Linz aufgeführt wurden. Einige Stücke sind tonal, so die vier Rilke-Lieder von Joseph Kronsteiner, die stark moll-geprägten vier Humoresken, opus 18, von Frieda Kern, und die etüdenhaften „Vier Klavierstücke“ von Helmut Eder, die, auf motivisch-rhythmischen Recherchen basierend, im Sinne des Quintenzirkels vereinheitlicht sind. Die Ausführenden dieser Werke waren die Altistin Margarethe Gattermayer, Roland Rois, Viola, und der

Pianist Hans Langer, der auch die in freier Dodekaphonie geschriebene Klaviersonatine von Friedolin Dallinger (geboren 1933), bestehend aus einem Sonatensatz, einem liedhaften dreiteiligen Mittelsatz und einem fugierten Schlußrondo, spielte. Im Zwölftonprinzip komponiert sind auch die Sonate für Oboe und Klavier von Karl Maria Kubizek (Oboe: Helmut Süß) und die von Adolf Scherbaum geblasene Flöten-sonate von Richard Kittler. Die beiden Hymnen „Oh, wer zuerst dich schaute“ und „Gesang der Amsel“, die Robert Schollum auf Texte von Karl Kleinschmidt schrieb, sang Hildegard Rosner, Alt.

Schollum war auch mit einer einsätzigen zwölftönigen Flötenkomposition aus der Sonatinenreihe opus 55 in einem Konzert vertreten, das mit „Neue Wiener Schule“ betitelt war. Es war der einzige Abend in Linz, an dem — zumindest seit Sommer 1957 — einige serielle Kompositionen zu hören waren. Es spielten die Schüler der Wiener Musikakademie Erich Urbanner, Ivan Eröd und Otto Zykan (alle Klavier), Kurt Schwertsik, Horn, und der Grazer Flötist Gottfried Hecht. Dem Motto gemäß wurden zunächst Klavierwerke von Arnold Schönberg (opus 33 a), Anton Webern (Variationen opus 27) und Hanns Jelinek (vier Toccata aus dem „Zwölftonwerk“, opus 15, darunter „in memoriam Alban Berg“) aufgeführt. Eine Mittlerstellung nimmt Karl Schiske als Lehrer der Musikakademie ein. Seine vierhändige Klaviersonatine, opus 29, sprengt, wie die musikantische Hornsonatine seines Schülers Schwertsik, kaum die Grenzen der Tonalität. Anders geartet sind die Werke seiner übrigen Schüler. Baut Otto Zykan (Variationen über ein eigenes Thema“ und „Sonatine“ für Klavier) noch auf dem Schaffen Schönbergs auf, so basieren die seriell komponierten „Vier kleinen Klavierstücke“ von Ivan Eröd und Erich Urbanners „Improvisationen für zwei Klaviere“, ein Versuch, improvisatorische Elemente des Jazz in die serielle Kompositionsweise einzubeziehen, auf Webern.

Alfred Peschek

Musikleben in Magdeburg

Obwohl der Wiederaufbau der im Kriege stark zerstörten Stadt und der weitere Ausbau der Industrieanlagen alle Kräfte im höchsten Maße beansprucht, verfügt Magdeburg seit 1950 wieder über ein modern eingerichtetes Theater mit 1100 Plätzen, hat daneben ein kleines Haus mehr behelfsmäßiger Art und außer dem wiederaufgebauten Kristallpalast noch mehrere Konzertsäle verschiedener Größe.

Musikalischer Oberleiter ist seit 1952 Gottfried Schwiens, der sich als Opernchef, als Dirigent der Sinfoniekonzerte des Städtischen Orchesters wie als vorzüglicher Kammermusikspieler hohes Ansehen verschaffen konnte. Dem Opernspielplan sucht er Vielfältigkeit zu geben, indem er auch das zeitgenössische Schaffen berücksichtigt. Mit der eindrucksvollen Uraufführung der hohen Anforderungen stellenden Oper „Thomas Münzer“ von Paul Kurzbach konnten die Städtischen Bühnen ihre Leistungsfähigkeit beweisen. Die neue Spielzeit begann ebenfalls mit einer Uraufführung, der Lustspieloper „Amphitryon“ von Hermann Hendrich, der als hiesige Erstaufführung Robert Hanells Oper „Die Spieldose“ (nach Georg Kaisers Schauspiel) folgte, die erste unter Leitung des Komponisten, die zweite unter dem jungen Kapellmeister

Joachim Widlak. An neueren Werken standen im Spielplan der letzten beiden Jahre neben Wagner-Régenys „Günstling“ stark beachtete Leistungen unserer Tanzgruppen, so die Uraufführung des Balletts „Don Juan“ von Vaclav Kaslyk (Prag) und die hiesige Erstaufführung des Balletts „Neue Odyssee“ von Bruns-Burkat in der choreographischen Einstudierung des Ballettmeisters Veith Büchel.

Neue Musik war in den Konzertprogrammen mit Werken von Chatschaturian, Schostakowitsch (11. Sinfonie), Strawinsky (dessen Violinkonzert Gustav Schmahl hinreißend interpretierte), Kodály, Bartók, Eisler, Janáček und Roselius vertreten. Neben dem von Gustav Adolf Drechsler geführten Streichquartett pflegen die Bläsolisten des Magdeburger Orchesters die Standardwerke der älteren Meister wie auch Werke zeitgenössischer Komponisten (Hindemith, Ibert, Poulenc, Françaix).

Anderthalb Jahrhunderte alte Tradition sucht der seit 1939 unter Leitung von Prof. Hans Chemin-Petit (Berlin) stehende „Reblingschor“ weiterzuführen, der, wie der Magdeburger Domchor (Leitung Landeskirchenmusikdirektor Gerhard Bremsteller), sich nicht nur den Werken unserer Großmeister widmet, sondern ebenso dem Schaffen moderner Komponisten. Gemeinsam brachten sie Chemin-Petits 150. Psalm unter Leitung des Komponisten zur Uraufführung.

Otto Bretthauer

Berlin: »Das Nachtlager von Granada«

Conradin Kreutzers „Das Nachtlager von Granada“ im Hochschulsaal konzertant aufzuführen, das ist ein Unternehmen, für das der Dirigent Erich Peter schon einiges Vertrauen investieren mußte: in die Zugkraft oder wenigstens Erträglichkeit der Kreutzerschen Melodien, in die echte Beteiligung der Interpreten für diese naive Kunst und schließlich in die eigene Fähigkeit, dem nahezu vergessenen Opus (die Uraufführung war fast auf den Tag genau vor 125 Jahren) Leben und Seele einzuhauchen. Er ist in keinem Falle enttäuscht worden, und auch wir wurden es nicht. Wer das Textbuch gelesen hat und den „Abendglockenchor“ oder die Romanze „Ein Schütz bin ich in des Regenten Sold“ kennt — Standardnummern aller Wunschkonzerte —, wird kaum auf das Ganze neugierig gewesen sein. Aber die Überraschung war groß. Hundert Meter von der Kantstraße entfernt wurde hier exemplifiziert, wie die Gattung Oper musikalisch ernst genommen werden kann und immer werden sollte: durch Akkuratessie wie bei der Kammermusik und durch entschiedenen Verzicht auf alle scheinbar unumgängliche Opernschablone. Bis ins kleinste Rezitativ=Detail, bis in jede Gesangsphase hinein hatte Peter die Partitur durchdacht und entsprechend interpretieren lassen.

Gabriele, das schöne Hirtenkind, sang Sonja Schöner mit naivem Charme und dem spezifischen Wohlklang ihres Soprans. Herbert Brauer hat den baritonalem Adel des Prinzregenten, dem sein Nachtlager bei dem wenig gastlichen Hirtenvolke Granadas fast zum Verhängnis wird. Drei Räuber und ein guter Hirte: Frido Meyer-Wolff, Walter Tschernich, Karl Heinz Nippa und Gerd Brenneis; der vorzüglich studierte „Berliner Konzert-Chor“ und das Mozart-Orchester, so gut, wie man es selten gehört hat.

Hermann Reuschel

Fernsehen darf auf Opern nicht verzichten

HEINZ JOACHIM

„Playback“-Verfahren ist keine Lösung — Kritisches zu Thesen von Kurt Wilhelm und Harro Dicks

Offenbar gibt es viel mehr Menschen, als man glaubt, denen die Oper ein echter Wert, eine lebendige Kraft ist. Der unerschöpfliche Reichtum ihrer Erscheinungsformen, ihre höchst spannungsvolle Wechselbeziehung zwischen reiner Musik und reinem Drama hat in den letzten Jahrzehnten gerade die besten Regisseure immer wieder aufs neue zur Auseinandersetzung gereizt.

Selbst die modernen technischen Medien der Massenkommunikation: selbst Rundfunk und Fernsehen kommen ohne die Oper nicht aus. Das Publikum wünscht sie. Und zwar wünscht es nicht nur an den großen Ereignissen des Opernlebens teilzunehmen, wie sie in Salzburg, Bayreuth, Edinburgh und anderen Orten alljährlich stattfinden; es wünscht die Oper „an sich“, also eigens für das Fernsehen aufgenommene Aufnahmen seiner Lieblingswerke.

Man wird vielleicht sagen, daß das Fernsehen damit seine eigentliche Aufgabe verfehle. Und man mag damit sogar recht haben. Das künstlerisch Unbefriedigende, die Problematik, ja, die innere Unstimmigkeit mancher (wenn nicht der meisten) Opernsendungen im Fernsehen sind sicher mitbegründet im Wesensgegensatz zwischen einer modernen Technik, die zur Perfektion gelangte, bevor sie noch das Gebiet oder die Methode ihrer Anwendung kannte, und zwischen dem Geist einer Kunstform, die unter ganz anderen Voraussetzungen konzipiert wurde.

Aber in der Praxis fruchten diese ästhetischen Zweifel wenig. Sie sind da nur insofern belangvoll, als sie über grundsätzliche Bedenken hinweg die Oper im Fernsehen möglichst sinn- und werkgerecht realisieren helfen.

Davon handeln zwei Aufsätze über „Oper im Fernsehen“, die im neuen Heft der Zeitschrift „Musik der Zeit“ (Verlag Boosey & Hawkes, Bonn, herausgegeben von Heinrich Lindlar und Reinhold Schubert) erschienen sind.

Aus dem Bericht des bekannten Fernseh-Opernregisseurs Kurt Wilhelm (München) geht hervor, daß bisher im wesentlichen drei Möglichkeiten der Opernübertragung im Fernsehen praktisch erprobt worden sind:

1. die Direktübertragung einer Bühnenvorstellung,
2. die Originalsendung aus dem Studio, wobei Musik und Darstellung entweder gleichzeitig oder getrennt aufgenommen, immer aber von den Sängern selbst gesungen und gespielt beziehungsweise synchronisiert wurden, und
3. die Playback-Sendung, deren Hauptmerkmal es ist, daß — bei grundsätzlich getrennter Aufnahme von Ton und Bild — als Darsteller nicht die Sänger auf dem Bildschirm in Erscheinung treten, sondern Schauspieler.

Die beiden erstgenannten Verfahrensweisen lehnt Wilhelm auf Grund seiner Erfahrungen ab. Um so mehr plädiert er für die „dritte“ Möglichkeit des „Playback“ als für den „einzig gangbaren Weg, eine optimale Intensität der dramatischen Wirkung zu erreichen“. Den Vorzug gegenüber den beiden anderen Methoden (die er ausschließlich den Belcanto-Opern vorbehält, in denen Handlung und Dekors „nur Vorwand sind, um Kehlfertigkeit zu üben“) sieht Wilhelm in folgendem: Die getrennte Aufnahme von Wort und Bild ermöglicht eine denkbar vollkommene, von keinerlei Rücksicht auf die optimale Wirkung eingeschränkte Wiedergabe der Musik. Das mit besten Sängern, erstklassigem Orchester und hervorragendem Dirigenten hergestellte Tonband kann beliebig oft ablaufen, während die Schauspieler ihre Rollen proben und schließlich aufnahmebereit spielen.

Das ist die gleiche Praxis der Synchronisation, deren sich der Film seit Jahrzehnten bedient (Fernsehen ist, nach Wilhelm, „die genaue Mitte zwischen Film und Theater“, hat aber „wenig unbedingte Eigengesetzlichkeit“). Wichtig ist jedoch für diesen Regisseur, daß die Schauspieler, die er als Darsteller (Doubles) für die Rollen der Sänger einsetzt, musikalisch sind. „Sie erlernten ihre Partien, studierten sie regelrecht mit dem Korrepetitor und — sangen sie regelrecht. Nur wurde die ungeschulte Stimme durch die erstklassige der Tonaufnahme ersetzt.“

Warum nun aber müssen andererseits die singenden Darsteller durch Schauspieler ersetzt werden? Man erfährt das gleichsam nur nebenbei. Einmal spricht Wilhelm von den unschönen „Hälsen und Mündern in Großaufnahme“.

Ein andermal heißt es: „Seit eh und je wurden Witze über unbeholfen spielende oder der Rolle nicht gemäß aussehende Sänger gemacht.“ Am Schluß wird unverblümt von „darstellerischer Hilflosigkeit“ gesprochen.

Nun, gewiß: die Physiologie des Singens, die physische Konstitution des Sängers sind zweifellos nicht immer leicht in Einklang zu bringen mit der Forderung des Bildschirmbetrachters nach „photogenen“ Erscheinungen. Aber wie ist diese Forderung ihrerseits in Einklang zu bringen mit dem Gebot der „Direktwirkung“, das Wilhelm in seinen Ausführungen gleichfalls unterstreicht?

Diese „Direktwirkung“ wird zweifellos empfindlich beeinträchtigt, ja entscheidend gefährdet, wenn die natürliche Einheit der dargestellten Person durch ein derart „indirektes“ Verfahren aufgespalten, ja zerstört wird und eine künstlerische Leistung nur durch derart künstliche Zusammensetzung entstehen kann. Wilhelm sagt mit Recht, daß die Oper nicht nur ein musikalisches Kunstwerk sei.

Aber durch Schauspieler, die nur so tun, als sängen sie die Partien ihrer kehlfertigen oder stimmbegnadeten Kollegen vom tönenden Band, werden die Akzente ganz ungemäß verlagert und wesensfremde Züge in die Oper hineingetragen. Die innere Organik, ja, die Moralität des Kunstwerks wird zerstört. Der „Ersatz“ wird etabliert, ein fataler Talmiglanz, der um so falscher wirkt, als er der Handlung und ihrer Darstellung ein Übergewicht, eine Sonderstellung, verleiht.

Kurt Wilhelms These von der Unbeholfenheit, der „darstellerischen Hilflosigkeit“ der Sänger, stimmt einfach nicht, jedenfalls nicht in solcher Verallgemeinerung. An welche Anfänger von welcher Provinzbühne mag der Regisseur denken, wenn er von Sängern spricht, die „zum Dirigenten“ schielen müssen und Mühe haben, sich „neben der reinen Gesangsleistung noch darstellerisch zu betätigen“? Vor denen sollte man uns natürlich (nicht nur im Fernsehen) bewahren.

Wer jemals große Sängerinnen und Sänger auf der Bühne erlebt hat — wir denken etwa an Maria Meneghini-Callas oder Elisabeth Grümmer, und wir können noch eine stattliche Reihe anderer Namen nennen —, der weiß, daß die meisten von ihnen auch unvergleichliche Darsteller sind. Und der weiß auch und vor allem, daß das persönliche Fluidum, das von ihnen ausgeht, die besondere Atmosphäre, die das Naturphänomen des singenden Menschen umgibt, unabdingbar zum Wesen der Oper gehört, ja geradezu ihr Geheimnis ausmacht.

Davon weiß Kurt Wilhelm — trotz allen gegenteiligen Beteuerungen — offensichtlich viel weniger als sein Darmstädter Kollege Harro Dicks. Der sieht die Probleme der Opernaufführung im Fernsehen viel tiefer als nur unter dem Aspekt rein optimaler Sinnfälligkeit oder der selbstüberschätzenden Hilfestellung rettungssüchtiger Kameralleute.

Dicks unterstreicht, daß Oper eine „irreale Kunstgattung“, Opernsingen „keine naturalistische Schilderung“ ist. So kommt er auch zu ganz anderen, ungleich fruchtbareren Schlußfolgerungen für die Fernsehaufführung. Er meint, daß „die Unmittelbarkeit... bewußt mehr in den Vordergrund gestellt“ werden solle, und daß „abgesehen von den wenigen Fällen, bei denen der Realismus bewußt als Stilmittel gebraucht wird, eine kluge Stilisierung und Abstrahierung... aus neuer Sicht neue Wirkungen“ — wir dürfen wohl hinzufügen: eine neue Wirklichkeit — schaffen könne.

Das ist eine entschiedene Absage an die sonst beim Fernsehen so beliebte platte Vordergründigkeit — eine entschiedene Absage gerade auch an das „Playback“, das, wie Dicks betont, „überhaupt nur entstehen konnte, weil die deutschen Fernsehstudios technisch noch nicht in der Lage sind, Opern ‚live‘ zu senden“. Diese Absagen sind um so schlagender, als Dicks den Artikel seines Münchner Kollegen offenbar nicht gekannt hat. Er hätte sonst sicher auch noch zu andern Punkten Stellung genommen, etwa zu der falschen

Behauptung, daß Zwischenspiele in der Oper „in den meisten Fällen eine Fortführung der Handlung“ bedeuten, oder daß man „die Ouvertüre mit Bildern, Tanz oder Einführungen in das Milieu illustrieren“ könne.

Es sind schlechte, ja schlechterdings opernfremde Gepflogenheiten, die sich da in der Fernsehoper breitmachen. Sie werden auch nicht durch die gute Absicht besser, möglichst viele Zuschauer anzusprechen.

Es wäre sehr zu bedauern, wenn das junge deutsche Fernsehen heute bereits resignieren und sich im Playback festfahren wollte. Von den Möglichkeiten, die Kurt Wilhelm eingangs erwähnte, scheint uns vor allem die der Originalsendung aus dem Studio noch längst nicht erschöpft. Dazu dürfte allerdings der Ausbau der Studios vordringlich sein.

Wertvolle Anregungen finden sich bei Harro Dicks. Nur sehr bedingt zu empfehlen und nur mit größter Vorsicht zu erproben wäre vielleicht auch der Versuch, Opernquerschnitte zu senden. Mit Umsicht, Phantasie und Einfühlungsvermögen wird man der Oper zweifellos auch im Fernsehen einen berechtigten Platz schaffen können.

Menottis »Amahl«

Die musikalische Legende Gian-Carlo Menottis „Amahl und die nächtlichen Besucher“ hat auf deutschen Bildschirmen in vier Inszenierungen zu sehen: 1952 holländisch, 1953 deutsch (Hamburg), 1958 amerikanisch (NBC) und im Januar 1959 in einer zweiten Hamburger Einstudierung durch Herbert Junkers.

Die Fabel von den Drei Königen, die in der ärmlichen Hütte der Mutter des kleinen, lahmen Amahl nächtigen und weiterziehen, um das Christkind aufzusuchen, erfordert drei Gruppen von Spielern. Die erste: die Gestalten des phantasievollen Jungen und seiner Mutter. Sie sind von den Gesangspartien her nicht leicht zu besetzen. Peter Röhling (Amahl) spielte gut und unaufdringlich, stand jedoch gesanglich (welche Schwierigkeit für eine Knabenstimme nahe dem Stimmwechsel!) nicht ganz im Gleichgewicht zu der relativen Fülle des Kammerorchesters und dem dramatischen Volumen der Altstimme Cvetka Ahlin-Souceks. Die zweite Gruppe: Kurt Marschner, Robert Titze, Karl Otto (Könige), würdig in Stimme und Kostüm, schöpften die freundlichen kleinen Vokalwirkungen der Partitur gut aus. Die dritte: der Chor der Landleute (NDR-Chormitglieder unter Max Thurn) mit dem — jugoslawisch anmutenden — Tanztrio (unter Boris Pilato) fügte sich maßvoll ein. Karl-Hermann Joks (Bühnenbild) und Herbert Junkers (Regie) vermieden die realistischen Schärfen und trafen mit einer Skala von Halb- und Vollschatten und sanften Kamerabewegungen die geheimnisvolle Stimmung noch besser als vor fünf Jahren.

Ernst Koster

Fechner, Moderne Violintechnik

Teil I: Grundlage DM 5,50 · Teil II: Fortschritt DM 6,—

Zweckmäßiges und konzentriertes Studium
Edition Schott 4530/31

VORSCHAU

Veranstaltungskalender 1959 (Fortsetzung)

- März, 16.—18. 3.: *Weiden*, Weidener Musiktage
 März/April, 30. 3.—3. 4.: *Paris*, Weltkongreß der Fédération Internationale des Jeunes Musicales
 März/April, 30. 3.—5. 4.: *Elbach* (Obb.), Elbacher Ostermusikwoche
 Mai, 14.—20. 5.: *Schloß Weikersheim*, Neues Laienmusizieren der Jeunes Musicales
 Mai, 21.—31. 5.: *Wien*, Internationaler Haydn-Schubert-Wettbewerb
 Mai (Datum nicht bekannt): *Rom*, 2. Internationaler Wettbewerb für Orchesterdirigenten der Accademia Nazionale di Santa Cecilia
 Mai, 24.—31. 5.: *Höxter*, Corveyer Musikwoche
 Mai/Juni, 21. 5.—21. 6.: *Schwetzingen*, Schwetzingener Festspiele
 Mai/Juni, 29. 5.—14. 6.: *Bergen* (Norwegen), Internationale Festspiele
 Mai/Juni, 31. 5.—7. 6.: *Elmau* (Obb.), Händelfest auf Schloß Elmau
 Mai/Juli, 23. 5.—5. 7.: *Recklinghausen*, Ruhrfestspiele
 Juni, 5.—14. 6.: *Heilbronn*, Heilbronner Musiktage zum 200. Todestag von Händel
 Juni, 10.—21. 6.: *Tübingen*, Tübinger Musiktage
 Juni, 10.—16. 6.: *Rom*, IGNM (Internationale Gesellschaft für Neue Musik) — Fest
 Juni, 13.—27. 6.: *Würzburg*, 30. Würzburger Mozartfest
 Juni (Datum ist noch nicht bekannt): *Straßburg*, Deutsch-französisches Treffen der Jeunes Musicales
 Juni/Juli, 18. 6.—12. 7.: *Graz*, Grazer Sommerspiele
 Juni/Juli, 22. 6.—24. 7.: *Hilversum*, Dirigentenkurse der Niederländischen Radio-Union
 Juni/Juli, 26. 6.—5. 7.: *Ludwigsburg*, Deutsches Mozartfest der Deutschen Mozartgesellschaft
 Juni/Juli, 27. 6.—5. 7.: *Göttingen*, Händelfestspiele
 Juli/August, 15. 7.—29. 8.: *Salzburg*, Internationale Sommerakademie Mozarteum
 Juli/August, 21. 7.—19. 8.: *Bregenz*, Bregenzer Festspiele
 Juli/August, 25. 7.—2. 8.: *Hitzacker*, Sommerliche Musiktage
 Juli/August, 25. 7.—2. 8.: *Staufen* (Breisgau), 11. Stautener Musikwochen
 Juli/August, 26. 7.—8. 8.: *Krefeld*: Internationale Sommerakademie des Tanzes; Deutscher Tänzerkongreß; Konferenz aller deutschen Ballettmeister und Tanzpädagogen
 Juli/September, 29. 7.—18. 9.: *Schloß Weikersheim*, Internationale Sommerkurse der Jeunes Musicales
 September, 1.—6. 9.: *Berlin*, 3. Chorfest des Deutschen Allgemeinen Sängerbundes
 September, 4.—14. 9.: *München*, 8. Internationaler Musikwettbewerb der westdeutschen Rundfunkanstalten
 September, 5.—13. 9.: *Bilthoven* (Holland), Internationale Musikwoche
 September, 5.—9. 9.: *'s Hertogenbosch* (Holland), 6. Internationaler Vokalistenwettbewerb
 September, 6.—18. 9.: *Darmstadt*, 14. Internationale Kranichsteiner Ferienkurse für Neue Musik

September, 6.—9. 9.: *Frankfurt/M.*, „Tage für Neue Musik“ des Hessischen Rundfunks

September, 18.—28. 9.: *Bonn*, 22. Beethoven-Fest

September/Oktober, 19. 9.—3. 10.: *Genf*, Internationaler Musikwettbewerb

Oktober, 16.—18. 10.: *Hannover*, Internationales Treffen (Rundfunk und Musikalische Jugend Deutschlands)

Oktober, 17. u. 18. 10.: *Donaueschingen*, Donaueschinger Musiktage für Neue Musik

Oktober, 19.—22. 10.: *Braunschweig*, Louis-Spohr-Gedenktage

Festspiele, Tagungen

Händel- und Purcell-Feiern in England

Des 200. Todestages Händels wird in London zusammen mit dem 300. Geburtstag Purcells mit Sommerfestspielen gedacht werden. Beide Komponisten lebten und arbeiteten in London und sind in der Westminsterabtei begraben. Covent Garden wird die Festspiele am 8. Juni mit einer Aufführung von Händels Oper „Samson“ einleiten. „Rodelinde“ und „Semele“ sind in der Sadler's-Wells-Oper geplant. Am 10. Juni findet ein Gedächtniskonzert, dirigiert von Benjamin Britten und dem Hofdirigenten Sir Arthur Bliss, in der Festival Hall statt. Im Britischen Museum wird Anfang Mai eine größere Händel-Purcell-Ausstellung mit Manuskripten beider Meister eröffnet werden. Die Westminsterabtei und alte Kirchen der Londoner City haben Konzerte mit Choralwerken Händels und Purcells angesetzt. Die Londoner Shakespeare-Bühne „Old Vic“ hat eine Neuinszenierung des „Sturm“ in der Version von Dryden mit der von Purcell komponierten Begleitmusik angekündigt. Die von Händel gegründete „Königliche Gesellschaft der Musik“ wird ebenfalls einige der Gedächtniskonzerte bestreiten. Die Königin hat das Patronat der drei Wochen dauernden Festspiele übernommen.

Chopin-Jahr 1960

Zur 150. Wiederkehr von Friedrich Chopins Geburtstag im Jahre 1960 bereitet das Chopin-Institut in Warschau zahlreiche Veranstaltungen von internationalem Rang vor. Wie der Generalsekretär der Chopin-Gesellschaft und Direktor des Chopin-Instituts in Warschau, Jan Bystrycki, in Berlin mitteilte, ist ein erster internationaler Kongreß der Musikwissenschaftler und Chopin-Forscher geplant, zu dem bereits 80 Vortragsmeldungen — darunter zahlreiche aus der Bundesrepublik — in Warschau vorliegen. Stilkritische, musikhistorische, pianistische und bibliographische Fragen werden auf dem Kongreß erörtert werden, der vom 15. bis 22. Februar 1960 in Warschau stattfindet. Außerdem wird vom 22. Februar bis zum 13. März der sechste internationale Chopin-Klavierwettbewerb in Warschau veranstaltet. Weitere internationale Veranstaltungen im Chopin-Jahr, deren Organisation das Warschauer Institut übernommen hat, sind ein Komponisten-Wettbewerb „Hommage à Chopin“ und ein internationaler Plakatwettbewerb, für den bereits 350 Plakate aus 24 Ländern eingegangen sind. Unter dem Patronat der UNESCO werden polnische Künstler in den Hauptstädten der Welt Chopins Gesamtwerk in Konzerten und im Funk aufführen.

Das polnische Chopin-Institut, das seinen Sitz in Warschau hat und Meldungen für den Kongreß und die Wettbewerbe bis zum Frühsommer 1959 entgegennimmt, hat sich der Pflege, Sichtung und Herausgabe von Chopins Werken angenommen. Außer zahlreichen

wissenschaftlichen und periodischen Publikationen gibt es unter der Redaktion von I. J. Paderewski unter Mitarbeit von J. Turczynski und L. Bronarski Chopins Gesamtwerk auf Grund der Autographie und Erstausgaben, mit kritischen Revisionsberichten versehen, in sieben Sprachen heraus. Gleichzeitig ist eine Werkausgabe nach den Urtexten im Erscheinen, die bis 1965 vollendet sein soll.

Göttinger Händel-Festspiele 1959

Die Händel-Renaissance nahm 1920 ihren Ausgang von Göttingen mit der Erstaufführung der Oper „Rodelinde“ unter Oskar Hagen. Seither haben in Göttingen regelmäßig Händel-Festspiele stattgefunden, bei denen eine große Zahl von Opern, Oratorien, Kantaten und Instrumentalwerken Händels zu neuem Leben erweckt worden sind. Mit Rücksicht auf diese fast 40jährige Tradition hat die Konferenz der Kultusminister Göttingen als Vorort für die Händel-Feiern im Gedenkjahr 1959 bestimmt.

Die Händel-Festspiele in Göttingen finden in der Zeit vom 27. Juni bis 5. Juli 1959 statt. Ein Kernstück ist die Erstaufführung der Oper „Ariodante“ (27. und 28. Juni, 4. und 5. Juli) mit dem von der Göttinger Händel-Gesellschaft e.V., der langjährigen Trägerin der Festspiele, erarbeiteten Material. Den Klavierauszug verfaßte im Auftrage der Göttinger Händel-Gesellschaft Carl Josef Fürth, die Übertragung des Textes ins Deutsche Emilie Dahnk-Baroffio. Die Inszenierung besorgt Albert Lippert, Bremen, Heinz Wallberg leitet das Bremer Philharmonische Orchester. Das Bühnenbild übernimmt Günther Schneider-Siemssen, die Choreographie Herbert Freund. Am 1. und 3. Juli singt die Stadtkantorei unter Leitung von Kirchenmusikdirektor Ludwig Doormann das Oratorium „Belsazar“. Die Aufführung erfolgt szenisch in der Johanniskirche in Göttingen unter der Regie von Hans Burz. Diese szenische Aufführung eines Händel-Oratoriums in einer Kirche ist ein erstmaliger, besonders interessanter Versuch. Auf dem Programm der Festspielwoche steht ferner ein Kammerkonzert, außerdem soll am 2. Juli die bekannte Hainberg-Serenade auf dem Naturtheater des Kaiser-Wilhelm-Parks Orchesterwerke von Händel und Hindemith bringen, ausgeführt von dem Bremer Philharmonischen Orchester unter der Leitung von Heinz Wallberg.

Bei den „Wiesbadener Maifestspielen“ (17. Mai bis 9. Juni) gastieren die Oper Bordeaux (mit „Armide“ von Lully), die Staatsoper Belgrad (mit „Margarete“ von Gounod, „Die Liebe zu den drei Orangen“ von Prokofieff, „Boris Godunow“ von Mussorgsky), die Römische Oper (in drei Verdi-Abenden) und die Argentinische Kammeroper Buenos Aires (mit Telemann, Cimarosa, Milhaud und Sciamarella). Das Wiesbadener Ensemble eröffnet die Festspiele unter der Leitung von Wolfgang Sawallisch mit „Capriccio“ von Richard Strauss.

Die Daten des Ring-Zyklus von Richard Wagner im Rahmen der *Zürcher Juni-Festwochen* 1959 sind vorläufig wie folgt festgelegt: 20. Juni „Rheingold“, 23. Juni „Walküre“ (mit Birgit Nilsson und Hans Hotter), 24. Juni „Siegfried“ (Titelpartie Bernd Aldenhoff), 28. Juni „Götterdämmerung“ (Birgit Nilsson, Astrid Varnay, Bernd Aldenhoff). Musikalische Leitung: Robert F. Denzler, Regie: Direktor Karl Heinz Krahel, Bühnenbild: Philipp Blessing.

Der diesjährige „Musikalische Frühling“ in Salzburg (15. bis 31. Mai) sieht 28 Veranstaltungen vor: zehn Kammerkonzerte, neun Serenaden, Abend-, Haus- und Burgmusiken, drei Orchesterkonzerte, zwei Opernaufführungen, drei Kirchenkonzerte und ein Frühlingssingen. Prof. Bernhard Paumgartner wird

vier Aufführungen dirigieren. Das Kammerorchester, bestehend aus Salzburger, Münchner, Prager und Zagreber Kammermusikern, leitet Prof. Wilhelm Stross, München.

An den 14. Internationalen Musikfestspielen in Prag (11. Mai bis 4. Juni) werden 30 ausländische Musiker teilnehmen, unter ihnen aus der Bundesrepublik Hans Schmidt-Isserstedt, Wilhelm Kempff, Walther Ludwig und aus Österreich Elisabeth Schwarzkopf.

Vom 30. April bis 3. Mai veranstaltet *Ann Arbor* im Staate Michigan (USA) sein 66. Musikfest. Die sechs Konzerte des Philadelphia Orchesters leitet Eugene Ormandy. Virgil Thomson wird die Uraufführung einer eigenen Komposition selbst dirigieren. Thor Johnson dirigiert ein Konzert mit moderner Musik und das Händel-Oratorium „Salomon“. Rudolf Serkin spielt den Solopart im Klavierkonzert Nr. 1 von Brahms.

Während des *Beethoven-Festes in Bonn* (18. bis 28. September) werden Otto Klemperer und Joseph Keilberth dirigieren. Als Solisten sind gewonnen worden: Wilhelm Backhaus, Yehudi Menuhin, Andor Foldes, das Amadeus-Quartett und das Trio di Trieste. Der Chor der St.-Hedwigs-Kathedrale Berlin singt unter Karl Forster die Missa Solemnis. Das Festkonzert zur Eröffnung der Beethoven-Halle am 8. September wird von Paul Hindemith dirigiert.

In Zürich findet im April ein *Pergolesi-Festival* statt, bei dem eine Kantate von Wladimir Vogel, „Di Giovanni Pergolesi“ uraufgeführt wird. Julius Karr-Bertoli wird ein Konzert des Kammerorchesters Pro Arte dirigieren.

Das 8. *Deutsche Mozart-Fest* der Deutschen Mozart-Gesellschaft findet vom 26. Juni bis 5. Juli in *Ludwigsburg* statt. Das Programm, das vornehmlich weniger bekannte Werke Mozarts, Händels und Haydns bringt, enthält zwei Sinfoniekonzerte unter Hans Müller-Kray und Joseph Keilberth, zwei Konzerte des Chors der St.-Hedwigs-Kathedrale Berlin unter Karl Forster, ein Kammerorchesterkonzert unter Karl Münchinger, eine Kammermusik, eine Serenade der Salzburger Camerata academica und die Opern „La finta semplice“ und „Schauspieldirektor“ des Opernstudios Salzburg unter Bernhard Paumgartner.

Die 8. *Elbacher Oster-Musikwoche* findet vom 30. März bis 5. April statt. Werke und Gegenwartsfragen der vokalen und instrumentalen Laien-Musikpflege werden von verschiedenen Arbeitsgruppen durchgearbeitet. Bernhard Beyerle, dem auch die Gesamtleitung der Tagung obliegt, leitet die Gruppe „Mehrchöriges Musizieren“, Franz Hibler das „Streicherstudio für mehrchörige Musik“, Hans Reitzammer die Fachgruppe „Schul- und Jugendmusik“ (Orff-Schulwerk, Volksliedpflege, Singleiterkurs, mehrchörige Jugendmusik), Josef Dofner „Trompeten- und Posaunenmusik“, Hanns Haas einen Dirigierkurs, Waltraud Schumann einen Blockflötenkreis und Hans Fischer die Gruppe „Selbstbau von Musikinstrumenten“. Die Arbeitsgruppe für Volkshochschul-Dozenten leitet Dr. Walter Kaun. Anmeldungen sind zu richten an die Tagungsleitung Elbacher Oster-Musikwochen, Elbach, Kreis Miesbach/Obb.

Joseph Haydns Oper „Il Mondo della Luna“ (Die Welt auf dem Mond) in drei Akten nach Carlo Goldoni, herausgegeben von H. C. Robbins Landon, wird in der italienischen Originalfassung zum ersten Male während des *Holland-Festivals* am 24. Juni in *Den Haag* aufgeführt. Die deutsche Fassung von Hans Swarowski wird erstmals bei den Salzburger Festspielen 1959 am 29. Juli aufgeführt unter musikalischer Leitung von Bernhard Conz.

Der vierte Internationale Kongreß für katholische Kirchenmusik findet 1961 in Keulen statt.

Die Musikalische Jugend führt ihre *Internationalen Sommerkurse für Kammermusik und Orchester* auf *Schloß Weikersheim* vom 29. 7. bis 18. 9. durch. Die Orchesterkurse werden in diesem Jahr geleitet von: Hermann Scherchen (Gravesano/Schweiz), Dean Dixon (Göteborg/Schweden) und Frédéric Prausnitz (Juilliard School of Music, New York). Die Kammermusik-Kurse werden geleitet für Streichquartett von Prof. Wilhelm Stross (München), Prof. Kurt Stiehler (München), Werner Heutling (Hannover), Cyril Kopatschka (Osnabrück), August H. Bruinier (Braunschweig); für Holzbläser von Prof. René Le Roy (Paris); für Blechbläser von Stud.-Prof. Walter Daum (Würzburg) und Gustav Neudecker (Frankfurt/Detmold).

In diesem Jahr wird zum ersten Male ein Opernkurs angeschlossen. Es werden Mozarts „Figaro“, Humphreys Searles „Tagebuch eines Irren“, Kurt Weills „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ erarbeitet. Regie und Gesangsarbeit liegt in Händen von Prof. Dr. Herbert Brauer (Berlin), Kammersänger Prof. Karl Schmitt-Walter (München). Die musikalische Leitung haben Klaus Bernbacher (Hannover) und Hilmar Schatz (Baden-Baden). Die Gesamtleitung der Sommerkurse hat Fritz Büchtger, München.

Bühne

Heinrich Sutermeister arbeitet an einem Opern- und Fernseh-Einakter mit dem Titel „Seraphine oder die stumme Apothekerin“.

Noel Coward schreibt zur Zeit das Libretto und die Musik zu einem Lustspiel „Later than spring“, das im Herbst 1959 am Broadway in New York uraufgeführt werden soll.

Das *Württembergische Staatstheater Stuttgart* führt im Dezember eine Orff-Woche durch, in deren Verlauf „Trionfi di Afrodite“, „Antigona“, „Der Mond“ und „Die Kluge“ aufgeführt werden. Als Uraufführung ist Carl Orffs neues musikalisches Sophokles-Drama „Oedipus der Tyrann“ in der Regie von Wieland Wagner vorgesehen.

Am 17. August wird anlässlich der diesjährigen *Salzburger Festspiele* die Oper „Julietta“ von Heimo Erbse uraufgeführt. Das Textbuch schrieb der Komponist nach der Kleist-Novelle „Die Marquise von O . . .“. Die musikalische Leitung hat Antal Dorati (USA), Regie führt Oskar Wälterlin (Zürich), die Choreographie hat Yvonne Georgi (Hannover), die Bühnenbilder gestaltet Caspar Neher (Wien). In den Hauptpartien treten auf Elisabeth Höngen, Rita Streich, Walter Berry, Erich Majkut, Gerhard Stolze u. a.

Am 4. März wird am *Stadttheater Basel* die Oper „Tilman Riemenschneider“ von Casimir von Paszthory in einer Inszenierung von Hermann Wedekind und unter der musikalischen Leitung von Hans Münch uraufgeführt.

Der Tänzer Roger George hat Armin Schiblers Kammerballett „Le Prisonnier“ im *Atelier-Theater Bern* am 19. Februar uraufgeführt. Eine zweite Aufführung findet am 1. März im Schauspielhaus Zürich statt.

Die *Städtischen Bühnen Freiburg* (Breisgau) planen die Bühnenerstaufführung der Oper „Die Verlobung von St. Domingo“ von Winfried Zillig. Der Bayerische Rundfunk sendet das Werk am 2. März unter musikalischer Leitung des Komponisten.

Das *Landestheater Hannover* kündigt für 24. März die Oper „Der verliebte Bruder“ (Die Heiratslustigen von Neapel, 1732) von Pergolesi in der Neufassung von Werner Oehlmann als Bühnen-Erstaufführung in deutscher Sprache an. Inszenierung: Peter Ebert, musikalische Leitung: Wolfgang Trommer.

Die deutsche Erstaufführung von Friedrich Dürrenmatts Stück „Frank V., Oper einer Privatbank“ mit Musik von Paul Burkhard soll bei den *Ruhrfestspielen* in Recklinghausen (23. Mai bis 5. Juli) stattfinden.

Mit der Oper „Ariadne auf Naxos“ eröffnet die *Städtische Oper Berlin* am 20. und 21. März die *Internationalen Theaterfestspiele im Pariser „Theater der Nationen“*.

Ende Juli 1960 wird das neue Festspielhaus in *Salzburg* mit Mozarts „Don Giovanni“ eröffnet.

Kunst und Künstler

Der Vertrag für den Generalintendanten des *Badischen Staatstheaters Karlsruhe*, *Paul Rose*, wurde bis Ende der Spielzeit 1962 verlängert.

Der Vertrag mit dem *Bremer Generalintendanten Albert Lippert* ist auf weitere drei Jahre bis 31. Juli 1962 verlängert worden.

Zwei Generalmusikdirektoren sind künftig für das Musikleben der Stadt Wuppertal verantwortlich: Prof. *Martin Stephani*, neu berufen für Konzert und Chor, und *Hans-Georg Ratjen* für die Oper.

Als musikalischer Oberleiter ab 1. August 1959 wurde Generalmusikdirektor *Martin Egelkraut* an das *Landestheater Altenburg* verpflichtet. Er übernahm die Position bereits am 1. Januar kommissarisch.

Als Oberspielleiter der Oper in Bielefeld wurde für 1959/60 der jetzt an den Städtischen Bühnen Freiburg wirkende *Friedrich Petzold* verpflichtet. Als neuer Ballettmeister und Erster Solotänzer wurde von der nächsten Spielzeit an *Erwin Hansen* berufen.

Claus Helmut Drese vom *Nationaltheater Mannheim* wurde als Nachfolger von Paul Hager zum Intendanten der *Heidelberger Städtischen Bühnen* gewählt.

Günther Wich, Kapellmeister am *Stadttheater Freiburg*, geht zu Beginn der nächsten Spielzeit als musikalischer Oberleiter an die Oper in Graz.

Ende dieser Spielzeit wird *Hermann Hildebrandt* die Leitung des *Städtischen Berliner Sinfonie-Orchesters* niederlegen.

Marcel Luitpart, Leiter des Balletts an den Städtischen Bühnen Essen, geht mit Beginn der kommenden Spielzeit in gleicher Eigenschaft an die Städtische Oper Köln. Als ständiger Berater wurde der Ballett-Choreograph *Aurel von Milloss* nach Köln verpflichtet.

Das *Stadttheater Luzern* hat für die Saison 1959/60 als Ballettmeister *Frédéric Stebler*, Leiter der *Theater- und Tanzschule Zürich*, verpflichtet.

Hans Otte, der 32jährige Komponist und Pianist, ist vom Intendanten von *Radio Bremen* zum Leiter der Abteilung Musik berufen worden. Otte tritt die Nachfolgeschaft des am 1. September 1958 ausgeschiedenen Dr. Siegfried Goslich an.

Zum neuen Direktor des *Bruckner-Konservatoriums* in Linz (Donau) wurde *Wilhelm Jerger* ernannt.

Kammersängerin *Erna Berger* hat einen Ruf als Leiterin einer Meisterklasse für Gesang an der *Hamburger Musikhochschule* angenommen. *Eliza Hansen* wurde für die Leitung einer Meisterklasse für Cembalo an die gleiche Hochschule berufen. Beide Künstlerinnen werden ihre Tätigkeit am 1. April aufnehmen. *Bronislaw Gimpel* übernimmt mit Beginn des Sommersemesters 1959 die Meisterklasse für Violine an der *Badischen Hochschule für Musik Karlsruhe*.

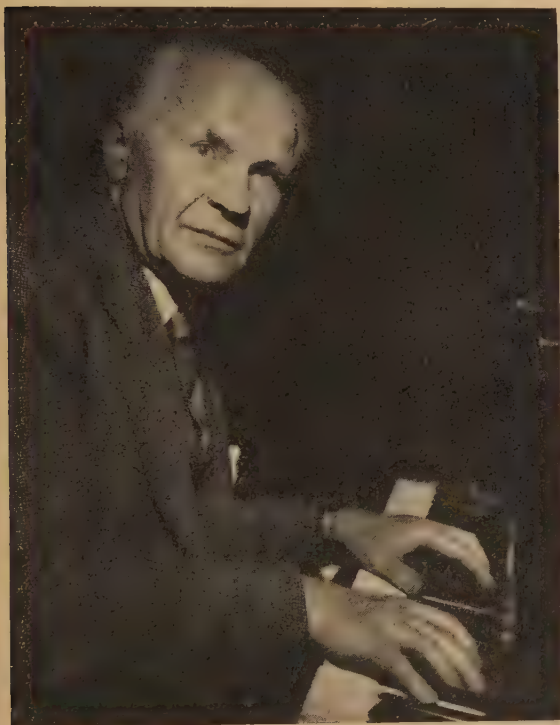
Max Zimolong, langjähriger Solo-Hornist der *Berliner Philharmoniker* und des *Festspielorchesters Bayreuth*, ist als Professor für Horn und Kammermusik für fünf Jahre an die *Musikakademie Musashino* in Tokio berufen worden. Er wird auch an der *Musikakademie* in Kyoto unterrichten.

Paul Hager, der seine Verpflichtungen als Intendant der Städtischen Theater Heidelberg gelöst hat, wird Gastregie=Verpflichtungen an der Wiener Staatsoper, der Brasilianischen Oper in Rio de Janeiro und an der Oper in San Francisco übernehmen.

Wilhelm Schüchter, Leiter der Herforder Nordwestdeutschen Philharmonie und später Gastdirigent des gleichen Orchesters, hat überraschend seine Gastverpflichtungen gekündigt. Wie verlautet, wird Schüchter ein langfristiges Engagement beim Sender Tokio anstreben.

Professor **Otto Ursprung**, der verdiente Musikhistoriker, der viele Jahre hindurch als Kanonikus der Theatinerkirche und als Universitätsprofessor in München wirkte, feierte kürzlich seinen 80. Geburtstag. Zu seinen Hauptwerken gehören eine grundlegende Geschichte der katholischen Kirchenmusik (in Bückens Handbuch der Musikwissenschaft) und eine Musikgeschichte Münchens.

Der Liederkomponist **Justus Hermann Wetzel** wird am 11. März 80 Jahre alt. Sein Werk umfaßt allein etwa 600 Lieder für Singstimme und Klavier nach Gedichten von Goethe, Eichendorff, Heine, Mörike, Hermann Hesse u. a. Als Lehrer wirkte Wetzel in Stettin und als Professor an der Berliner Hochschule für Musik. Er war außerdem auch schriftstellerisch tätig.



Professor **Wilhelm Backhaus** vollendet am 26. März sein 75. Lebensjahr. In Leipzig geboren, erhielt er seine Musikausbildung am Konservatorium seiner Vaterstadt bei Alexander Reckendorf und in Frankfurt/M. bei Eugen d'Albert. Seine Konzertreisen führten ihn durch alle Erdteile. Der Jubilar ist einer der Letzten aus der großen deutschen Pianistengeneration. Sein Schaffen hat er vor allem dem Werk Beethovens gewidmet.

Der Musikverleger Dr. Günter Henle, der unermüdete Förderer von Urtextausgaben und anderer Unternehmungen im Bereich der Musikforschung, wurde am 3. Februar 60 Jahre alt.

Kapellmeister Dr. **Walter Meyer=Giesow** wird am 16. März 60 Jahre alt. In Leipzig geboren, besuchte er die Thomas=Schule. Nach Musikstudien in seiner Vaterstadt und in Kiel war er als Kapellmeister, Musikdirektor und Chorleiter in verschiedenen Städten des Ruhrgebietes tätig, dann Direktor des Dresdener Konservatoriums, zuletzt Opernkapellmeister in Hagen/Westf.

Konzert

Rolf Liebermann komponierte für Irmgard Seefried und Wolfgang Schneiderhan im Auftrag der französischen Lamoureux=Stiftung ein „Concerto für Sopran, Violine und Orchester“. Das Werk wird am 1. März in Paris uraufgeführt. Dirigent ist Igor Markevitch. Die deutsche Erstaufführung findet während der Berliner Festwochen unter Herbert von Karajan statt.

Armin Schiblers Drittes Streichquartett wird durch das Drolc=Quartett in Berlin uraufgeführt werden.

Die symphonische Kantate „Ruf der Freiheitsglocke“ von Gerhard F. **Wehle**, ein Werk für gemischten Chor, Männer= und Frauenchor, Soli und Orchester, ist vom Allgemeinen Sängerbund für das dritte Sängerbundesfest in Berlin zur Uraufführung vorgesehen.

Hanns Jelineks „Three blue Sketches“ für 8 Jazz=Solisten, 1956 in Stuttgart uraufgeführt, werden im Rahmen des kommenden Weltmusikfestes der IGMM in Rom zur Aufführung gelangen.

Joseph Szigeti wird im Herbst die „Geigenmusik“ von Werner Egk in Kansas City spielen. Das Philharmonische Orchester von Kansas City musiziert unter der Leitung von **Hans Schwieger**.

Der Cembalist **Karl=Ludolf Weishoff** wurde aufgefordert, das ganze „Wohltemperierte Klavier“ von Bach auf dem Cembalo auf sechs Langspielpplatten einzuspielen.

Carl August Vogt, Baden=Baden, wurde zu Gastspielen nach Jugoslawien eingeladen. Er wird am Kroatischen Nationaltheater in Zagreb eine Aufführung von Mozarts „Cosi fan tutte“ und in Rijeka ein Sinfoniekonzert dirigieren.

In Köln spielte der Geiger **Wolfgang Marschner** die Solosonate von Bernd Aloys Zimmermann. Er ist Solist der bei Telefunken erschienenen Aufnahme des Violinkonzertes von Arnold Schönberg, das nun auch für den Südwestfunk unter Leitung von Hans Rosbaud mit Marschner als Solisten aufgenommen wurde. Zusammen mit dem Pianisten **Hans=Günter Kolb** konzertierte Marschner in Paris, Versailles, Rouen, Caen und machte Aufnahmen bei Radiodiffusion française in Paris.

Der Jazztrompeter **Dizzy Gillespie** hat die Nationalhymne für Nigeria komponiert, das 1960 seine Unabhängigkeit erhalten wird.

Rundfunk

Die 7. Sinfonie von Karl Amadeus **Hartmann** wird am 15. März im Norddeutschen Rundfunk Hamburg unter **Hans Schmidt=Isserstedt** uraufgeführt. Seine 6. Sinfonie führen **Eugene Ormandy** und das Philadelphia Orchestra am 27. März in Philadelphia zum erstenmal für Amerika auf.

Die bisher nur in der Tschechoslowakei gespielte Oper „Die Ausflüge des Herrn Broucek“ von **Leoš Janáček** wird vom Westdeutschen Rundfunk Köln unter **Joseph Keilberth** in der Saison 1959/60 zum erstenmal gesendet.

Ein neues Werk von **Hans Otte**, einem Schüler Paul Hindemiths, wird während der Tage zeitgenössischer

Musik beim *Süddeutschen Rundfunk Stuttgart* uraufgeführt. Das Werk trägt den Titel „Momente“ und wird vom Symphonieorchester von Radio Stuttgart unter Leitung von Hans Müller-Kray gespielt.

Im April 1959 wird der *Südwestfunk* das „Concertino für Flöte und Streichorchester“ von Werner Fussan zur Sendung bringen. Ausführende: das Collegium Musicum der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz unter Leitung von Prof. Dr. Ernst Laaff. Vom *Hessischen Rundfunk* wurde das „Concertino“ für eine Aufnahme am 27. Mai 1959 unter der Leitung von GMD Otto Matzerath mit dem Solisten Klaus Pohlers vorgesehen. Der Sendetermin steht noch nicht fest.

Wettbewerbe

Vom 4. September bis 15. September veranstalten die *westdeutschen Rundfunkanstalten* in München ihren 8. *Internationalen Musikwettbewerb*. Er beschränkt sich in diesem Jahr auf Klavier, Gesang und Orgel und bezieht zum ersten Male Streichquartette mit ein. Die ersten Preise werden von 2500 DM auf 3000 DM erhöht, der erste Streichquartettpreis ist mit 6000 DM dotiert. Die Altersgrenze der Teilnehmer (zwischen 18 und 30 Jahren) soll nach oben hin eingehalten werden, nach unten aber bei besonderen Begabungen locker bleiben. Neu ist die Position eines „Beobachters“ in der Person von Prof. Robert Heger, der Unterschiede in den Beurteilungsmaßstäben ausgleichen soll. Die Verringerung der Wettbewerbsfächer machte eine Erhöhung der Gewinne und die kostenlose Unterbringung der Teilnehmer in Münchener Studentenheimen möglich.

Der 15. *Internationale Genfer Musikwettbewerb* ist für die Zeit vom 19. September bis 3. Oktober ausgeschrieben worden: Teilnehmen können junge Künstler aller Länder im Alter zwischen 15 und 30 Jahren. Der Wettbewerb umfaßt die Kategorien Gesang, Klavier, Bratsche, Oboe, Trompete und Sonatenduos für Klavier und Violoncello. Die Gesamtsumme der Preise beträgt 15 000 Schweizer Franken. Auskünfte erteilt das Sekretariat des „Conservatoire de Musique“ in Genf.

Der 11. *internationale Pianistenwettbewerb „F. Busoni“* findet vom 25. August bis zum 6. September 1959 im staatlichen Musikonservatorium „C. Monteverdi“ in Bozen (Italien) statt. Dem Komitee gehören die Pianisten Arrau, Backhaus, Benedetti Michelangeli, Baumgartner, Borowsky, Cortot, Del Pueyo, Fevrier, Magaloff, Orloff, Petri, Rubinstein, Serkin, Wührer und Zecchi an. Präsident der Jury und technischer und künstlerischer Leiter des Wettbewerbes ist Cesare Nordio. Zum Wettbewerb sind Pianisten aller Länder zugelassen, sofern sie das 15. Lebensjahr vollendet und das 32. nicht überschritten haben. Pflichtstücke für alle Kandidaten sind die Präludien Nr. 6 und 7 von Busoni aus den 24 Preludi op. 37, Vol. I. Der erste Preis („Busoni-Preis“) ist mit 500 000 Lire dotiert, der zweite mit 250 000 Lire, der dritte mit 150 000 Lire. Auch 4. bis 6. Preise werden vergeben. Auskünfte und Anmeldung beim staatlichen Musikonservatorium „C. Monteverdi“ in Bozen, Italien.

Einen Jugendwettbewerb für Tonbandamateure bis zu 25 Jahren, „*Ich und das Mikrophon*“, führt die Musi-

sche Bildungsstätte Remscheid-Küppelstein unter Leitung von Jörn Thiel durch. Bis zum April sind Neuanmeldungen möglich. Träger des Wettbewerbs sind die Landesarbeitsgemeinschaften für kulturelle Jugendpflege des Landes Nordrhein-Westfalen. Die besten Tonbandaufnahmen erscheinen später auf einer Schallplatte. Schnappschüsse, Reportagen, Dokumente, Wort- und Musikaufnahmen, Tricks und Montagen sind zugelassen. Nähere Einzelheiten sind bei der Musischen Bildungsstätte in Remscheid zu erfragen.

Die Fritz-Jöde-Stiftung schreibt 1959 zum zweitenmal einen Preis für zeitgenössische Instrumentalkompositionen auf dem Gebiet der Jugend- und Hausmusik aus. Der Preis wird mit 1000 DM dotiert und vom Verlag Hermann Moock gestiftet. Das Preisrichter-Kollegium besteht aus Prof. Dr. Erich Valentin und je einem gewählten Mitglied der Fritz-Jöde-Stiftung und des Hermann-Moock-Verlages sowie aus einem von Prof. Fritz Jöde benannten Gutachter. Einsendungen werden bis 1. Juli von der Geschäftsstelle Hamburg 1, Im Winkel 23, entgegengenommen.

Verschiedenes

Die Landesregierung Nordrhein-Westfalen plant eine kritische *Gesamtausgabe der Werke Beethovens*. Die Gesamtkosten werden auf eine Million DM geschätzt.

Wie Jussi Jalas, der finnische Opernkapellmeister und Schwiegersohn von Jean Sibelius mitteilt, hat *Jean Sibelius* seine 8. Sinfonie wohl geschrieben, sie jedoch noch vor seinem Tode vernichtet. Im Arbeitszimmer des Meisters fand man vor allem bisher unveröffentlichte Jugendwerke und einige neuere Klavierstücke, die vor dem Kriege komponiert worden sind. Sibelius hatte die Stücke zu Lebzeiten nicht veröffentlichen lassen, da er der Meinung war, die Welt erwarte Größeres von ihm. Über die Veröffentlichung der Stücke ist noch nichts bekannt geworden.

Manuel de Fallas Ballett „El Amor Brujo“ soll vollständig in einem neuen Film aufgenommen werden, der den Titel trägt „Honeymoon“. Der Film wird in Kürze fertiggestellt sein. Antonio und sein Ballett werden das Werk tanzen. Als Dirigent wurde Sir Thomas Beecham gewonnen.

Eine Vortragsreihe der *Kranichsteiner Musikgesellschaft* Darmstadt ist betitelt „Musik der Gegenwart in Europa und Amerika“. Sie wird durch Tonband- und Schallplattenvorführungen ergänzt. Am 25. Februar sprach Wolf-Eberhard von Lewinski über „Drei junge deutsche Komponisten“ (Hans Werner Henze, Giselher Klebe, Karlheinz Stockhausen); am 18. März berichtet Everett Helm über „Die neue Musik Amerikas“ (Edgar Varèse, Wallingford Riegger, Leon Kirchner, Lukas Foss, Gunther Schuller). Ernst Thomas spricht am 8. April über „Neue Musik in Frankreich“ (André Jolivet, Olivier Messiaen, Pierre Boulez). Wolfgang Steinecke beschließt die Reihe am 13. Mai mit einem Vortrag über „Italien und seine neue Musik“ (Dallapiccola, Berio, Maderna und Nono).

Der Trierer Stadtrat beschloß den Bau eines neuen Theaters. Etwa 50 Prozent der Baukosten wird die Landesregierung tragen. Die Arbeiten sollen 1960



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE



beginnen. Außerdem stellte der Stadtrat den Etat des Theaters für die nächsten drei Jahre sicher.

Die Verleihung der *Zelterplakette*, die vor einigen Jahren von Bundespräsident Theodor Heuss gestiftet worden ist, findet in diesem Jahre im Juli in Verbindung mit dem Chorfest des Schwäbischen Sängerbundes in Ulm statt.

Ernst Freud, London, beabsichtigt die Herausgabe einer Auswahl von persönlichen Briefen Sigmund Freuds im S. Fischer Verlag und bittet alle Briefbesitzer, ihre Dokumente zur Anfertigung von Photokopien dem Verlag für kurze Zeit leihweise zur Verfügung zu stellen.

RÜCKSCHAU

Bühne

Am 16. Februar wurde die neue *Norwegische Oper* im Osloer Volkstheater mit d'Alberts Oper „Tiefland“ eröffnet. Die Wagner-Sängerin Kirsten Flagstad ist Intendantin des neuen Hauses.

Ein Ballettabend der *Städtischen Bühnen Essen* brachte als Uraufführungen das Ballett „Die Stoffreste“ von Günter Graß, mit Musik von Aribert Reimann und „Die Tiefe“ von Yves Bonnat mit Musik von Marcel Landowski. Die choreographische Leitung hatte Marcel Luitpart, die musikalische Leitung Wolfgang Drees. Für die Ausstattung sorgten Hans Aeberli und Yves Bonnat.

In *Moskau* wurde die neue Operette von *Schostakowitsch* „Moskwa Tschrajemuscki“ nach einem Libretto von Tschwerwinski uraufgeführt. Das Stück verwendet russische Volksliedthemen und bringt auch eine Parodie auf den Rock 'n' Roll und eine Satire auf das Ballett des vorigen Jahrhunderts.

In *Karlsruhe* wurde das Erstlingswerk des englischen Komponisten *Bernard Kops*, „Hamlet von Stepney Green“, für Deutschland erstaufgeführt. Regie führte Wolfgang von Stas.

Cole Porters Musical „Can-Can“ wurde in der Regie von Arno Aßmann am 7. Februar im *Stadttheater Basel* zum ersten Male in deutscher Sprache aufgeführt. Inszenierung: Arno Aßmann, musikalische Leitung: Charles Schwarz.

Ende Februar fand im *Teatro San Carlos* in *Lissabon* die portugiesische Erstauflührung von *Alban Bergs* „Wozzeck“ statt.

In *London* fand die englische Erstaufführung von *Honeggers* „König David“ statt in der Originalfassung für Blasinstrumente unter Leitung von Brian Fairfax.

Am 25. Januar wurde die *Opera buffa* „Die Schule der Frauen“ von *Rolf Liebermann* nach Molière an den Landesbühnen Sachsen in *Dresden* zum ersten Male für Ostdeutschland aufgeführt.

Am 25. Februar fand am *Stadttheater Zürich* die schweizerische Erstaufführung der Oper „Der Revisor“ von *Werner Egk* statt.

Zwei Aufführungen von *Alban Bergs* „Wozzeck“ dirigierte, *Erich Riede*, Nürnberg, an der *Bayerischen Staatsober München* und zwei *Tristan=Aufführungen* mit *Bayreuther Solisten* in *Toulouse*.

Kunst und Künstler

Yvonne Georgi ist in Anerkennung ihrer Tätigkeit als Leiterin der Tanzabteilung der niedersächsischen Hochschule für Musik und Theater in Hannover zum Professor ernannt worden.

Das Große Bundesverdienstkreuz wurde von Bundespräsident Theodor Heuss an folgende Persönlichkeiten des Musiklebens verliehen: an die Komponisten *Carl Orff*, *Werner Egk*, *Boris Blacher*, *Hermann Reutter*; die Indentanten *Boleslaw Barlog* (Berlin), *Gustav Sellner* (Darmstadt) und die Dirigenten *Herbert von Karajan* (Berlin), *Georg Solti* (Frankfurt).

Dem Leiter des Dresdener Kreuzchors, *Prof. Rudolf Mauersberger*, ist zu seinem 70. Geburtstag die Ehren doktorwürde der theologischen Fakultät der Philipps-Universität Marburg verliehen worden.

Dem Direktor der Niedersächsischen Hochschule für Musik und Theater, *Prof. Ernst Lothar von Knorr*, Mitglied des Ehrenausschusses des Königlichen Konservatoriums Lüttich, wurde die *Eugen=Ysaye=Medaille* verliehen.

Fritz Huth wurde als Professor für Waldhorn an das Bayerische Staatskonservatorium der Musik Würzburg berufen. Er hatte diese Position als Studienprofessor bereits in den Jahren 1934 bis 1946 inne.

Milly Fikentscher=Willach, Konzert- und Oratorien-sängerin, hat am Städtischen Konservatorium Duisburg eine Gesangsklasse übernommen.

An Stelle des vor Jahresfrist verstorbenen *Prof. Richard Liesche* wurde vom Vorstand des Deutschen Sängerbundes *Dr. Dr. Franz Josef Ewens*, Köln, berufen. Damit ist der Musikausschuß, dessen Vorsitz *Prof. Dr. Felix Oberborbeck*, Vechta, führt, wieder voll besetzt.

Der Senior der englischen Musikkritiker, *Ernest Newman*, ist nach über 50jähriger Tätigkeit als Musikkritiker an führenden englischen Zeitungen aus dem Berufsleben ausgeschieden. *Newman* wurde besonders durch seine *Wagner=Biographie* bekannt.

Konzert

Am 14. Februar wurde das Orchesterwerk „Die Parabel“ von *Bohuslav Martinu* unter *Charles Münch* vom *Bostoner Symphonieorchester* uraufgeführt.

Lennox Berkeleys dreisätziges „Concerto“ für zwei Klaviere und doppeltes Streichorchester wurde in der *Royal Festival Hall* in *London* am 11. Februar uraufgeführt. Solist war *Colin Horsley*, am Dirigentenpult stand der Komponist.

Der Cellist *Elefterios Papastavro*, Paris, brachte das ihm gewidmete Cello-Konzert von *A. Thiriet* in *Roubaix* zur Uraufführung unter Leitung des Komponisten.

Die „Konzertante Musik für Klavier und Orchester“ von *Jürg Baur* wurde am 26. Januar in *Düsseldorf* uraufgeführt. Dirigent war *Bernhard Conz*, Solist *Franz-peter Goebels*.

Max Baumanns „Orchester=Variationen“, sechs Veränderungen eines von Holzbläsern vorgestellten lang-samen Themas, auf eine Zwölftonreihe komponiert, wurden in *Berlin* unter *Richard Kraus* uraufgeführt.

Das zweite Streichquartett von *Hubert Eckart* wurde vom *Enzen=Quartett* in *Köln* uraufgeführt.

Im 100. „Konzert junger Künstler“ am 4. Februar im *Funkhaus Hannover* wurde als Uraufführung die „Sonata Seria“ für Fagott und Klavier von *Harald Heilmann* aufgenommen, ausgeführt von *Eberhard Buschmann*, *Detmold* (Fagott), mit dem Komponisten am Flügel.

Philipp Mohlers „Sinfonisches Capriccio“ wurde unter Franz Paul Decker in den Sinfoniekonzerten der Stadt Bochum aufgeführt. Das Werk erklang auch im Saarländischen Rundfunk (Ltg.: Dr. Michel), im Südwestfunk, im Hessischen Rundfunk und bei Radio Zürich unter Leitung des Komponisten.

Ein Frühwerk Felix Mendelssohn-Bartholdys, die 1823 komponierte „Sinfonia X“ für Streichorchester, wurde in einer von der Internationalen Felix-Mendelssohn-Gesellschaft veranstalteten Matinee in der Freien Universität Berlin uraufgeführt. Es spielte das Berliner Philharmonische Orchester unter der Leitung von Mathieu Lange.

Siegfried Meik erhielt im Dezember einen Lehrauftrag für eine Liedklasse an der Staatlichen Hochschule für Musik in München. Er wird am Stadttheater Dortmund die Oper „Salome“ von Richard Strauss dirigieren und am 21. April in Bremen ein Konzert mit Werken von Schubert (7. Sinfonie) und der „Ouverture zu einem festlichen Spiel“ von Joseph Haas.

Klaus Schilde gab in Alexandria und Kairo zu Beginn dieses Jahres mehrere Klavierabende. Mit dem Griechischen Staatsorchester spielte er in Athen das Klavierkonzert von Hans Pfitzner.

Franzpeter Goebels spielte am 15. Februar im Rahmen der Casino-Konzerte in Gelsenkirchen alte und neue Cembalo-Musik. Dabei führte er das Stück „Struktur“ von Franz Josef Frey zum ersten Male auf.

Das Kammertrio Köln, ein junges Ensemble, das sich auf alte Musik mit alten Instrumenten spezialisiert hat, beendete seine Skandinavien-Tournee, die es bis nach Helsinki über Dänemark, Norwegen und Schweden führte.

Funk und Fernsehen

Am 16. Februar wurde im Norddeutschen Rundfunk Hamburg der erste Akt der Oper „König Hirsch“ von Hans Werner Henze gesendet.

Die Oper „Die Bluthochzeit“ von Wolfgang Fortner ist vom Südwestfunk Baden-Baden zur Sendung am 6. März vorgesehen.

Hindemiths Einakter „Hin und Zurück“ wurde am 16. Februar im Fernsehsender Brüssel von der Kammeropervereinigung „Kleine Camerata“ aufgeführt.

Eine Veranstaltung des Westdeutschen Rundfunks Köln aus der Sendereihe „das neue werk“ stellte elektronische Arbeiten des Mailänder Studio di Fonologia heraus, so von Luciano Berio „Omaggio a Joyce“ und von Bruno Maderna „Musica su due Dimensioni“.

Unter Leitung von Hermann Scherchen wurde im Norddeutschen Rundfunk Hamburg eine „Vorführung monauraler Bandaufnahmen mittels des Stereophoners“ veranstaltet. Dabei waren „Il canto sospeso“ von Nono, Sechs Stücke für großes Orchester von Webern, „Canti di Liberazione“ von Dallapiccola zu hören. Einführende Worte sprach Hermann Scherchen.

Das Hamburger Klavierduo Ingeborg und Reimer Küchler trat erstmals mit Werken von Bach bis Milhaud in London und Brüssel auf. Als deutsche Erstsendung brachte es das Konzert in C für zwei Klaviere und Orchester von Claude Arrieu im Norddeutschen Rundfunk.

Der Westdeutsche Rundfunk nahm drei Motetten von Alfred Berghorn in seine Produktion auf: Cantate Domino, Tui sunt coeli und Ave Maria. Alle Werke sind für A-cappella-Chor geschrieben.

Festspiele, Tagungen, Wettbewerbe

Der Landesverband evangelischer Kirchenmusiker Bayerns hielt vom 6. bis 10. Januar unter Leitung seines Vorsitzenden Prof. Friedr. Högner, München, in den Räumen der evangelischen Kirchenmusikschule Bayreuth seine 4. Werktagung ab. Als Referenten waren gewonnen Prof. Johannes Piersig, Düsseldorf; Prof. Günther Raphael, Köln (Max Reger und die evangelische Kirchenmusik); Pfr. Goschenhofer, München (Kirchenmusik in theologischer Schau); Dir. Lamprecht, Bayreuth (Liturgisches Orgelspiel); KMD E. Weiß (Neues Gesangbuch — neues Melodienbuch). Die Praxis chorischer Stimmbildung lag auch diesmal in Händen von KMD Karl Wunsch, Augsburg; Chor-singen leitete KMD O. Meyer, Ansbach. Höhepunkte waren die beiden Vorträge Günther Raphaels, eingerahmt von den Mozart- und Beethoven-Variationen für zwei Klaviere, den zu Unrecht wenig gespielten „Stücken für Pianoforte zu vier Händen“ op. 94 (Günther und Pauline Raphael) und einigen großen Orgelwerken (Prof. Högner und Viktor Lukas). 45 haupt- und nebenamtliche Kirchenmusiker aus allen Teilen Bayerns nahmen an der Tagung teil.

Im „Wettbewerb für zeitgenössische Musik“, der von der „Italienischen Gesellschaft für zeitgenössische Musik“ in Verbindung mit dem italienischen Rundfunk und Fernsehen und verschiedenen Musikverlagen ausgeschrieben war, erhielten die deutschen Komponisten Bernd Alois Zimmermann und Dieter Schönbach je einen ersten Preis.

Einen Kompositionswettbewerb zur Förderung zeitgenössischer Kirchenmusik veranstaltete der Südwestfunk 1958. Die beiden Preisträger sind Diethard Hellmann, Mainz, mit der Kantate „Auf diesen Tag bedenken wir“ und Hans Ludwig Schilling, Mayen, mit der Kantate „Zum Neujahrstag“. Beide Kompositionen der kürzlich ermittelten Preisträger wurden in kirchlichen Morgenfeiern des Südwestfunks uraufgeführt.

Die drei ersten Preise des zweiten Internationalen Cello-Wettbewerbs, der unter Leitung von Pablo Casals in der mexikanischen Stadt Jalapa stattfand, sind an die Holländerin Anner Bijlsma, die Schweizerin Rama Jucker und den Tschechoslowaken Josef Chuchro gefallen. Der Preis beträgt jeweils 1000 Dollar (4200 DM). Die zweiten Preise in Höhe von 800 Dollar (3360 DM) gingen an einen Mexikaner, einen Franzosen und wiederum an einen Tschechoslowaken. Der Deutsche Georg Donderer erhielt eine ehrenvolle Erwähnung.

Musikerziehung

Zum Studium elektronischer Musik wurde an den Universitäten Columbia und Princeton (USA) auf Grund einer Stiftung von 175 000 Dollar der Rockefeller-Foundation ein gemeinsames Forschungszentrum gegründet. Das Studium an der Columbia-Universität in New York wird von Arthur Lüning und Vladimir Ussachevsky geleitet, das in Princeton von den Komponisten Roger Sessions und Milton Babbitt.

Ein Konzert der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg zugunsten notleidender Dozenten und Studenten aus Ostdeutschland stand unter Leitung von Herbert Froitzheim und brachte die Symphonie Nr. 21 in A-Dur von Mozart, die Symphonie Nr. 104 in D-Dur von Haydn und das Klavierkonzert Nr. 2 in B-Dur von Beethoven. Solistin war Edith Picht-Axenfeld.

Philipp Mohler dirigierte ein Konzert des Stuttgarter Lehrergesangsvereins mit den Stuttgarter Philharmonikern, wobei Werke von R. R. Klein, K. Marx, Her-

mann Reutter („Der glückliche Bauer“) und Philipp Mohler („Nachtmusikanten“) aufgeführt wurden.

Anläßlich des 75jährigen Jubiläums des *Lehrergesangsvereins Karlsruhe* sprach Prof. Dr. Erich Valentin über „Gedanken zu Geschichte und Auftrag des Chorsingens“. Im Festkonzert, Leitung Walter Schlageter, kamen zu Gehör Bachs „Ricercare“ aus dem „Musikalischen Opfer“, Strawinskys „Cantata“, Fritz Kölbles „104. Psalm“ und Franz Philipps „Friedensmesse“. Als Solisten wirkten mit Elisabeth Schmidt, Sopran, Ingrid Sahlin, Mezzosopran, und Naan Pöld, Tenor. Es spielte das Pfalzorchester Ludwigshafen. Der Aufführung wohnten die beiden Komponisten Franz Philipp und Fritz Köblle bei.

Ulrich Koch, Konzertmeister und Solobratscher des Südwestfunk-Orchesters Baden-Baden und Leiter einer Meisterklasse für Bratsche und Kammermusik an der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg (Breisgau), hat eine Berufung in die Jury des 15. Internationalen Wettbewerbs in Genf erhalten.

Der bekannte Cellist und Dirigent der „Zagreber Solisten“, Antonio Janigro, wird vom 14. September bis 3. Oktober 1959 einen Meisterkurs für Violoncello an der Nordwestdeutschen Musikakademie Detmold durchführen.

Schweizer Notizen

In einem von Paul Sacher geleiteten Konzert des *Basler Kammerorchesters* wurde neben Werken von Frank Martin (Ouvverture en hommage à Mozart), Conrad Beck (Sinfonie „Aeneas Silvius“) und Rolf Liebermann („Geigy Festival Concerto“) das Concerto lyrique für Saxophon und Orchester op. 83 von Albert Moeschinger (Solist: Hans Ackermann) uraufgeführt.

Die Sektion Luzern der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft brachte in ihrem Zyklus „Musik unserer Zeit“ neben Kompositionen von Cesar Bresgen und Johannes Driessler neue Werke von Innerschweizer Komponisten erstmals zu Gehör. Von Caspar Diethelm, Sarnen: eine Fantasie für Cello solo, 12 Aphorismen für Klavier sowie eine Sonate für Cello und Klavier; von Hugo Käch, Luzern-Stuttgart: Dialogues für Cello solo.

Die *Capella Coloniensis* hat am 8. Januar in Basel, der Vaterstadt ihres Leiters August Wenzinger, erstmals außerhalb Deutschlands konzertiert.

Der seit längerer Zeit in Hannover wirkende Basler Pianist und Pädagoge Karl Engel ist als Leiter der Konzertausbildungsklasse an das Zürcher Konservatorium berufen worden.

Verschiedenes

Die britische Regierung hat die Subventionen zur Förderung der Künste von 84 Millionen Mark um sechs Millionen Mark erhöht. Der Großteil der erhöhten Subventionen wird der *Londoner Oper* und dem Ballett zufließen, womit Covent Garden jedoch noch immer nicht die Summe erreicht, die die Stadt Hamburg allein ihrem Opernhaus gewährt. Die sieben großen britischen Orchester müssen sich nach wie vor mit nur je 180 000 DM begnügen. Es sei ergänzend vermerkt, daß das Kulturleben in England fast ausschließlich von privater Initiative getragen wird.

Eine *deutsche Chopin-Gesellschaft* wurde in West-Berlin ins Leben gerufen. Den Vorsitz hat Oskar Freiherr von Arnim übernommen. Die Gesellschaft ist über das Internationale Musikers-Brief-Archiv in Berlin-Charlottenburg zu erreichen.

In Frankfurt wurde eine „*Gesellschaft für Theaterwissenschaft*“ gegründet, die von dem Schriftsteller und Theaterkritiker Dr. Alfred Happ geleitet wird. Sie will Archiv-Material zur Theatergeschichte der wichtigsten hessischen Bühnen sammeln und Vorträge, Ausstellungen und Exkursionen veranstalten. Das Ziel ist, die Gesellschaft zu einem wissenschaftlichen Institut auszubauen und der Frankfurter Universität anzugliedern.

Über 1000 wertvolle Mikrofilme mit Partituren meist verschollen geglaubter europäischer Komponisten sind aus der Tschechoslowakei beim *Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv in Kassel* angekommen. Sie wurden in der Universitätsbibliothek in Olmütz hergestellt.

Zum Gedächtnis

In Wien starb am 28. Januar, 85 Jahre alt, Hofrat Professor Viktor Kehldorfer. Der Verstorbene zählte vor dem Kriege zu den bekanntesten Persönlichkeiten im österreichischen und deutschen Sängereben. Er wurde gleicherweise als Dirigent, als anregendes Mitglied in der Organisation der Sänger und als Komponist vieler geistlicher und weltlicher Chöre geschätzt. Den Höhepunkt seiner Laufbahn erlebte er beim zehnten Deutschen Sängerbundfest in Wien 1928, wo er die Konzerte von 40 000 Sängern leitete. Sein kompositorisches Schaffen umfaßt etwa 200 Lieder, Chöre und Chorwerke. Auch literarisch trat Kehldorfer hervor, so mit dem reizvollen Buch „Klingendes Salzburg“. Richard Strauss widmete ihm sein großes Chorwerk „Die Tageszeiten“.

Lydia Kjascht, die zu Beginn unseres Jahrhunderts berühmte russische Ballerina, ist, wie erst jetzt bekannt wird, 73jährig Anfang des Jahres in ihrem Londoner Heim gestorben. Die Tänzerin begann ihre Laufbahn am St.-Petersburger Opernhaus im Jahre 1902 und gehörte in der Folgezeit dem Londoner Empire-Theater und dem berühmten Diaghilew-Ballett an. 1935 eröffnete sie eine eigene Ballettschule in London.

In Göppingen verstarb am 31. Januar im 82. Lebensjahr nach schwerer Krankheit die Pianistin *Margarete Klinckerfuß*. Sie war Schülerin ihrer Mutter Johanna Klinckerfuß, die bei Franz Liszt studiert hatte. Später arbeitete sie bei Dionys Prucker, einem der bedeutendsten Pädagogen des Stuttgarter Konservatoriums. Die letzte Reife erwarb sie sich durch ihr Studium bei dem großen Rubinstein- und Liszt-Schüler Emil Sauer. Ihre Ausdeutungen klassischer und romantischer Klavierwerke (besonders Schumann, Chopin, Liszt) machten sie bekannt. In ihrem Erinnerungsbuch „Aufklänge aus versunkener Zeit“ wird das deutsche Kulturleben um die Jahrhundertwende lebendig in Begegnungen mit Carl Spitteler, Hugo Wolf, Max Reger, Richard Strauss, Ferruccio Busoni, Felix Weingartner, Eugen d'Albert, Emil Sauer, Edwin Fischer u. a.

Am 23. November 1958 verstarb *Emma Sandor Kodály*, die Gattin des ungarischen Komponisten Zoltan Kodály. Sie schrieb Memoiren über Kodály und Bartók.

Der amerikanische Komponist und Pianist *George Antheil*, Schüler von Waldemar Bloch, ist 58jährig am 12. Februar in New York gestorben. Von 1928 bis 1929 war er musikalischer Leiter der Berliner Staatsoper, lebte aber von 1933 an wieder in Amerika. In den zwanziger Jahren hatte Antheil die Musikwelt mit seinen neuartigen Instrumentenkombinationen schockiert. Besonders sein Stück „Ballet mécanique“ erregte damals Aufsehen.

BÜCHER UND NOTEN

Strawinsky, seine Zeit, unsere Zeit

ERNST THOMAS

Helmut Kirchmeyer: „Igor Strawinsky—Zeitgeschichte im Persönlichkeitsbild“. (Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1958, 792 S., 75,— DM)

Diese Publikation zur Neuen Musik bleibt trotz ihres großen, imponierenden Umfanges im Stadium des kritischen Versuches. Der eine Grund dafür ist in dem Umstand zu sehen, daß Strawinskys Erscheinung in unsere Gegenwart hineinragt und es folglich für eine umfassende zeitgeschichtliche Würdigung der Figur und des Werkes noch an zeitlichem Abstand gebricht, selbst wenn man berücksichtigt, daß der Verfasser der jungen Generation angehört und sich keineswegs der Anbetung eines Idols verschreibt, sondern um kritische Distanz bemüht. Zum andern aber schien Kirchmeyer von der Entwicklung des historischen Aspekts, der bis zu Wagner, Liszt, Mussorgsky zurückführt und sich dann an den zwanziger Jahren — die für ihn ja auch bereits „Geschichte“ sind — festsaugt, so fasziniert, daß der Name Strawinsky über Hunderte von Seiten hinweg so gut wie ausfällt, die integralen Bezüge, die der Titel des Buches postuliert, also nicht ausreichend hergestellt werden. Der analytische Teil schließlich, aus Kirchmeyers Dissertation hervorgegangen, begnügt sich damit, Strawinskys Konstruktionstechnik nur an einigen seiner Klavierwerke zu exemplifizieren, was wiederum den Blickpunkt des eifrigen Lesers wie den heutigen Standort des Komponisten unverdientermaßen einengt.

Positiv zu vermerken sind demnach die breite kulturgeschichtliche Basis, die aus einer gewaltigen Fülle an Material gewonnen wurde, und die Sorgfalt, mit der das durch die Dezimierung der Bibliotheksbestände heute zum Teil schwer zugängliche Material ausgewählt, ausführlich zitiert, geordnet und durchdacht wurde. Ein neuer, fundamentaler Gedankengang zur ästhetischen Entwicklung Strawinskys ergab sich dabei aus der parallelen Betrachtung der russischen und französischen Geisteshaltung um die Jahrhundertwende: Strawinskys Ichbetonung und Dogmatismus — die „ganze Teile der ‚Erinnerungen‘ und der ‚Poetik‘ deshalb ungenießbar machen, weil es an der Beweisführung für oftmals ungeheuerliche Behauptungen und Urteile immer wieder mangelt“ — fanden in der nationalistisch inspirierten französischen „Ichkultur“ ihre Bestätigung. Daraus sind Strawinskys Polemiken gegen die musikalische, insbesondere die deutsche Romantik zu erklären und zu werten. Aus dem Dog-

matismus resultiert aber auch Strawinskys Feindschaft gegen Kritik als geistige Auseinandersetzung; er will sie auf das handwerkliche Moment einer Musik beschränkt sehen.

Den Grundlagen der Musikkritik und ihren Resultaten vornehmlich in den musikpolitischen Meinungskämpfen der zwanziger Jahre widmet Kirchmeyer denn auch folgerichtig einen großen Teil seines Buches. Er zitiert These und Antithese aus den vier damals maßgeblichen Zeitschriften der „einigermaßen“ neutralen „Die Musik“, den avantgardistischen „Anbruch“ und „Melos“ und der zu diesen in schärfster Opposition und Polemik stehenden „Zeitschrift für Musik“. Es erscheint nicht ganz zweifelsfrei, ob das Wie und Warum der Tendenzen so ganz objektiv und randscharf zu ermitteln war, und Kirchmeyers genereller Verzicht auf die Kritik der Tageszeitungen darum gutzuheißen ist, die er aus dem Blickwinkel des Musikwissenschaftlers doch wohl zu pessimistisch und negativ beurteilt. Unterbleiben sollen hätte der vergebliche Versuch einer Ehrenrettung für Schriftsteller — „literarische Persönlichkeiten“, „Musiker von Rang“ — deren politisch infizierte, die Grenzen jeder Ästhetik überschreitende Machwerke seitenlang abgedruckt sind.

Gediegene Analyse bieten die weiteren Abschnitte „Umgestaltung des musikalischen Materials“ und „Konstruktion“; sie regen zu fruchtbaren Kontroversen an, etwa über funktionale Beziehungen in der neoklassizistischen Klaviersonate 1924, die von Kirchmeyer in Abrede gestellt werden, oder ganz allgemein über den Ordnungsbegriff als Qualitätsbeweis in der Neuen Musik, wozu die jüngste Entwicklung zu berücksichtigen unerlässlich ist.

Hervorzuheben sind die vorzüglichen Quellen-, Literatur- und Werkverzeichnisse sowie die sorgfältige Edition des Verlags, der sich bereits mit der Herausgabe von Heinrich Lindlars instruktiver Studie „Strawinskys sakraler Gesang“ um die Strawinsky-Analyse verdient gemacht hat. Vornehmlich als Studienmaterial wird diese ungemeinen Fleiß bezeugende Arbeit ihre stete Brauchbarkeit erweisen, wenn sie auch — etwas pointiert gesagt — hinsichtlich des kompositorischen Standorts Strawinskys fast ein Menschenalter zu spät, hinsichtlich einer Objektivierung des Zeitbildes ein Menschenalter zu früh geschrieben sein dürfte.

Ernst Thomas

ARNOLD SCHOENBERG

Die formbildenden Tendenzen der Harmonie

Aus dem Englischen übertragen von Erwin Stein

200 Seiten · 172 Notenbeispiele · Edition Schott 4210 · Ganzleinen DM 18,—

Karl Geiringer: *Die Musikerfamilie Bach. Leben und Wirken in drei Jahrhunderten. Unter Mitarbeit von Irene Geiringer* (C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, 1958, 571 S. DM 28,—).

Wilhelm Ostwalds Theorie, daß „das Genie alle von den Vorfahren ererbten latenten schöpferischen und geistigen Kräfte aufbrauche und daher nicht in der Lage sei, wieder ein Genie zu zeugen“, dürfte der Anstoß zu der großen, umfassenden Arbeit sein, die Karl Geiringer über die Bach-Familie vorlegt. Der Wiener Musikforscher, der bereits mit seinen Biographien über Haydn (1932) und Brahms (1935) unsere Kenntniss wesentlich erweiterte, hat sich als Bostoner Ordinarius mehr und mehr der Bach-Forschung zugewandt. Neben mehreren Aufsätzen wurde vor allem seine Anthologie mit 27 Kompositionen von Angehörigen der Bach-Familie (Cambridge 1955) bedeutsam, die mit teilweise noch nicht edierten Kompositionen vierzehn Mitglieder schärfer profilierte.

Wie sich in der Bach-Familie immer wieder „außerordentlich große Erbmassen künstlerischer Art aufgetürmt“ haben, nicht zuletzt auch durch Heiraten innerhalb der thüringischen Bach- und Musikerfamilien, wird in dieser vorsichtigen, überaus sorgfältigen und exakten Darstellung durch sieben Generationen verfolgt. Seit Philipp Spitta (1873) und Charles Sanford Terry (1929), Carl Hermann Bitter (1868) und Edward Reeser (1941) in ihren Biographien auf die Familie eingingen, sind viele Einzelergebnisse hinzugekommen. Sie verbindet Geiringer nun zu einem umfassenderen, ungleich plastischeren Bild, über dem Detail (mit ausführlichen Quellenangaben) jedoch wird nie das Ganze aus dem Blick verloren. Darüber hinaus verdankt der Verfasser Paul Bach, dem 1878 in Eisenach geborenen Nachfahren der Meininger Linie, wichtiges Bild- und Quellenmaterial. Das Pastellbild Johann Sebastians aus Paul Bachs Besitz übernimmt er als Titelbild, das für die augenblicklich lebhaft diskutierte Bach-Ikonographie von nicht geringer Bedeutung ist.

Bleiben wir bei den Bildern. Mit 25 Tafeln fundiert Geiringer die Ergebnisse seiner Darstellung. Neben den bekannten Bildern und Autographen sind hier vornehmlich die jüngeren Generationen, die Meininger Gottlieb Friedrich, Johann Philipp und vor allem der Maler Johann Sebastian II, stärker berücksichtigt. Auch an ihnen läßt sich der Wandel der künstlerischen Ausdrucksformen durch die Jahrhunderte verfolgen, wenn man den Holzschnitt von Hans Bach aus dem Jahr 1617 mit dem romantischen Porträt des Bückeburger Wilhelm Ernst Friedrich vergleicht, der in Berlin Musiklehrer der Königin Luise und ihrer Kinder war.

Der Chronist Geiringer vergleicht seine Arbeit mit einem Bergsteiger, der langsam die Hochebene erklimmt, reizvolle Aussichten hat und ins Tal zurückkehrend den Turm in „seiner ganzen Gloriele“ emporragen sieht. Der Turm ist Johann Sebastian. Er ist Mitte und Höhepunkt des Buches und der Darstellung. Lebensweg und Werk sind, wie auch sonst, getrennt behandelt, doch die Fäden spielen hin-

herüber. Für diesen Mittelpunkt, der ein gutes Drittel des Bandes ausmacht, hat Geiringer die neuesten Forschungen kritisch verarbeitet, auch die jüngsten, die sich mit der noch laufenden neuen Gesamtausgabe ergaben. Er sieht die Zentrierung, die „Vereinheitlichung“ (S. 220) in Johann Sebastian, weil sich hier die verschiedensten Elemente zu einem neuen, eng verbundenen Ganzen fügen. Daß der Verfasser dabei gelegentlich Parallelen zu Haydn und Brahms zieht, schärft den Blickwinkel. Aus vielen Einzelfakten wird ein gesichertes Fundament gegeben. Die verschiedenen Epochen werden charakterisiert, auf Wesenheiten (das bewußte Luthertum, die Abgrenzung zu den großen Zeitgenossen, zu den Italienern und Franzosen, die Zahlensymbolik) hingewiesen, die Stilsformen gezeigt; Ungesichertes, Problematisches wird kurz gestreift.

Im Verhältnis zu diesem beherrschenden Mittelstück „Ausdehnung und Höhepunkt (1700–1750)“ ist der erste Teil, „Aufstieg und erste Leistungen“, knapper gefaßt. Schillers poetische Vision des großen Krieger ist der Ausgang, wie denn auch sonst die geistesgeschichtlichen Linien, nicht nur zu Leibniz, angezeigt werden. Nach dem legendären Beginn, nach den Teillinien der Familie in den thüringischen Städten, wird das Bild Johann Christophs, sein „mühseliges, von kleinlichen Sorgen erfülltes Leben“ schärfer herausgearbeitet. In diesem Kapitel weisen viele Fußnoten auf neue Forschungsergebnisse, auch auf die verstreuten Publikationen einzelner Werke, auf die bei Johann Sebastian, mit Recht, verzichtet werden konnte.

Das dritte Kapitel „Letzte große Errungenschaften und Abstieg“ gilt in erster Linie Johann Sebastians Söhnen. Neben Friedemann, Philipp Emanuel und Christian wird vor allem die Gestalt des Bückeburger Bach (über Schünemanns Forschungen hinaus) präziser gesehen. Seine fortschrittliche, nicht zuletzt durch Herder geförderte Gesinnung, wirkt in seinem Sohn nach; dessen Bild kann nur im Biographischen deutlicher umrissen werden. Auch für die Meininger Linie konnte Geiringer viel Neues beibringen, etwa die Beziehungen nach Gandersheim, die Bedeutung der Maler. Bei Johann Ernst wird der bewußte Unterschied zwischen geistlicher und weltlicher Musik hervorgehoben. „Das erstaunliche Benehmen der Leipziger Bach-Söhne“ nach dem Tode des Vaters zu Mutter und Schwestern sucht Geiringer aus der politischen Situation (Preußischer Krieg) und den erschwerten Reisemöglichkeiten zu rechtfertigen. Die familieneigenen Charakterzüge werden dabei deutlicher herausgehoben und gegeneinander abgesetzt.

Das vom Verlag vorzüglich ausgestattete Werk, das 1954 in den USA erschien, wurde für die deutsche Fassung wesentlich erweitert. Die Übersetzung ist im ersten Teil im Sprachlichen gelegentlich ungeschickt („die Quellenhinweise haben sich noch nicht aufzeigen lassen, doch scheint es wahrscheinlich...“ [S. 286], „die lutheranische Kirche“ [28], anfänglich häufig „Hymnen“ für „Choral“, im Notenbeispiel [S. 107] fehlt die G-Dur-Vorzeichnung, die Satzfolge ist bei Friedemann schnell=langsam=schnell [354]). Sehr wertvoll ist neben den 133 Notenbeispielen die vor-

zügliche Bibliographie, das praktische Register für Personen, Werke und Orte. Jedem Kapitel ist eine Stammtafel vorangestellt, die am Schluß durch die Stammtafel aller Nachkommen Veits ergänzt wird; mit Hilfe eines Dezimalsystems lassen sich die Generationen, die Familienzusammenhänge über drei Jahrhunderte leicht überschauen. Dieses Bach-Buch ist eine bedeutende wissenschaftliche Leistung, deren Wert sich in der Benützung ständig bestätigt.

Felix Mendelssohn-Bartholdy: „Briefe einer Reise. Mit einem Lebensbild von Peter Sutermeister.“ (Max Niehans Verlag, Zürich, 1958, 384 S., DM 19,70.)

Mendelssohns Reisebriefe sind nicht nur zeitgeschichtlich von hohem Interesse, sondern auch ein Zeugnis dieser ebenso frühreifen wie vielseitigen Begabung, die von der Musik zwar unwiderstehlich angezogen wurde, aber im Literarischen wie Malerischen einen nicht minder bedeutenden Niederschlag hätte finden können. Diese Neuauflage unterscheidet sich von der ersten Ausgabe des Jahres 1861 im wesentlichen dadurch, daß sie erstmalig die Briefstellen enthält, die Paul Mendelssohn, der Bruder des Komponisten und erste Editor, aus persönlichen Rücksichten ausgelassen hatte. Von der einzelnen Mitteilung abgesehen, erhält Mendelssohns Briefstil dadurch die originale, intimere und farbige Note. An wichtigen Details bereichert sind vor allem die Begegnungen mit Goethe und Berlioz. So findet sich eine recht negative Bemerkung über Goethes Sohn: „... was ich von ihm gehört habe, will nicht recht erfreulich klingen, so daß ich es nicht allzu sehr bedaure, ihn zu versäumen“; oder Goethes genießerische Äußerung über die junge wunderhübsche Gräfin Pappenheim mit Mendelssohns Restimmee: „... so lebt der alte Zecher. Ich glaube stark, er ist ein deutscher Dichter.“


In den Briefen aus Rom, die wohl die schönsten und ergiebigsten sind, die Mendelssohn geschrieben hat, heißt es dann über Berlioz: „Der macht mich förmlich traurig, weil er ein wirklich gebildeter, angenehmer Mensch ist, und so unbegreiflich schlecht componirt“;

und das Urteil über die Symphonie fantastique fällt entsprechend aus: „Wie unbeschreiblich eklig mir dies ist, brauche ich nicht zu sagen; seine liebsten Ideen entstellt und mißverständene Caricaturen davon zu sehen muß einen recht empören... Die Ausführung ist noch viel elender, nirgends ein Funke, nirgends Wärme, kalte Thorheiten, kalte Leidenschaftlichkeit, dargestellt durch alle möglichen Mittel...“. Spätere Briefstellen werden so erst verständlich, freilich auch dadurch, daß alle in der Erstaufgabe durch Initialen abgekürzte Namen nun ausgeschrieben sind. Sutermeisters Anmerkungen dazu sind eine wertvolle Ergänzung.

Verwunderlich bleibt es andererseits, daß die von Mendelssohns Nachkommen zur Verfügung gestellten Originale nun doch nicht vollzählig und vollständig in dieser Neuauflage erscheinen. Sutermeister gibt dazu die Erklärung, die ausgelassenen Stellen bezögen sich auf rein reisetchnische Fragen, die für die Nachwelt ohne Bedeutung sind, oder auf Mitglieder des Mendelssohnschen Bekanntenkreises, die heute keinerlei Interesse mehr beanspruchen. Dazu kann aber doch keineswegs Mendelssohns Bemerkung über Boieldieu und Frankreich gehören, die sich unter dem 17. Januar 1831 in der Erstaufgabe findet, oder die über Guido Renis „Aurora“, und auch nicht der Hinweis auf den musikalisch so wichtigen Brief an Zelter, der schon darum notwendig wäre, weil dieser Brief, in dem Mendelssohn die Musik zur heiligen Woche in Rom beschreibt, hier nicht abgedruckt wurde. Die Neuauflage schließt im übrigen mit dem Brief aus Lindau vom 5. September 1831, die folgenden Briefe aus München, Paris und London sind nicht mehr enthalten.

Sutermeisters Lebensbild der Familie Mendelssohn ist präzise und anschaulich entworfen; es ist ein erfreulicher Beitrag zur Geschichte der jüdischen Emanzipation und zur kulturellen Bedeutung des Judentums im 19. Jahrhundert. Auf eine spezifische Analyse der Mendelssohnschen Musik wurde in diesem Zusammenhang wohl bewußt verzichtet. Der Band ist mit Zeichnungen und drei farbig reproduzierten Aquarellen aus Mendelssohns Reiseskizzenbüchern sowie dem Faksimiledruck eines Briefes geschmückt.

Ernst Thomas



Hunderttausende

haben nach dieser bewährten
Anleitung das Blockflötenspiel
erlernt

Zwei Bände je DM 2,80

In jeder Musikalienhandlung vorrätig

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

Béla Bartók, Eigene Schriften und Erinnerungen der Freunde. Herausgegeben von Willi Reich (Verlag Benno Schwabe & Co., Basel/Stuttgart, 1958, 138 Seiten, 2 Abbildungen).

Die umfassende Monographie, die Aufschluß gibt über den Menschen, den Komponisten und Volksliedforscher Béla Bartók, steht immer noch aus. Das heute bekannte Quellenmaterial ist lückenhaft, die Publizistik teilweise unzuverlässig. Wertvolle Autographe befinden sich noch ungesichtet in Archiven und Privatbesitz. Solange die Dokumente nicht sorgfältig geprüft in kritischen Veröffentlichungen vorliegen, wird man nur mit Vorbehalt versuchen dürfen, die Persönlichkeit des großen Ungarn und ihre Stellung innerhalb der Musikentwicklung unserer Zeit darzulegen. Dieses schmale Buch gibt in großen Zügen einen klaren Umriss von der Persönlichkeit Bartóks und von seinem Lebensweg. Es erhebt als Festgabe zum Bartók-Festival der Stadt Basel 1958 nicht den Anspruch, unbekanntes Material zu bieten und neue Aspekte zu eröffnen, sondern beschränkt sich auf die Beziehungen Bartóks zu Basel.

Mit der nüchternen Selbstbiographie Bartóks — einem Fragment, das die Jahre von seiner Geburt 1881 bis zum Ende des ersten Weltkrieges umspannt — wird das Buch eingeleitet. Nüchtern erscheint diese Selbstbiographie, die Bartók in den Musikblättern des „Anbruchs“ in Wien 1921 veröffentlichte, weil sie sich allzusehr auf Wesentliches begrenzt und jeden persönlichen Details entbehrt. Es ist nicht die wortreiche, heroische Musiker=Autobiographie Wagners, eine Selbstverherrlichung, aus Kampfeslust und Verteidigungsdrang geschrieben, sondern eine nackte Lebensskizze, knapp in ihrer Form, ohne Ausschmückung, ohne Pose und ohne sprachlichen Fluß. In ihrer archaischen Magerkeit verrät sie jedoch die in sich geschlossene Persönlichkeit des Komponisten, die sich des eigenen Wachstums bewußt ist. Auf die Selbstbiographie folgen Gedanken Bartóks zum „Problem der Neuen Musik“, 1920 an Hand von Schoenbergs „Harmonielehre“ niedergeschrieben, die neben einem geschichtlichen Abriss eine kritische Auseinandersetzung mit den neuen kompositorischen Möglichkeiten bedeuten. Im gleichen Jahr schrieb Bartók den Artikel „Der Einfluß der Volksmusik auf die heutige Kunstmusik“, der die These, Volksmusik sei abgesunkene Kunstmusik, für die älteren Stilarten anzweifelt. Der Aufsatz „Rassenreinheit der Musik“, der erst 1947, zwei Jahre nach Bartóks Tode, publiziert wurde, steht unter dem Eindruck des Rassenstreits und untersucht das Phänomen der Assimilierung fremdrassiger Musik.

Diesen Aufsätzen folgen einige Briefe Bartóks an Frau Müller-Widmann. Sie stammen aus den Jahren von 1937 bis zu Bartóks freiwilliger Emigration nach Amerika 1940 und dokumentieren die menschliche Schlichtheit und männliche Aufrichtigkeit Bartóks, die ihn schließlich dazu zwangen, um der eigenen Würde willen seine Heimat und das Feld seiner Forschungen gegen die Fremde einzutauschen.

Im zweiten Teil des Buches sind Aufsätze über Bartók aus der Feder seiner Schweizer Freunde abgedruckt (Peter Mieg, Willi Schuh, H. W. Heinsheimer, Ernest

Ansermet, Paul Sacher, Willi Reich). Sie sind nach 1945 in schweizerischen Zeitschriften und anderen schweizerischen Publikationen erschienen und geeignet, den ersten Teil des Buches zu ergänzen.

Alle wiedergegebenen Schriften sind mit Quellenachweis versehen, aber leider nicht kommentiert.

Gertrud Marbach

H. H. Stuckenschmidt: „Schöpfer der Neuen Musik. Porträts und Studien“ (Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1958. 301 S.).

Ein Buchtitel, der sofort fesselt. Schöpfer der Neuen Musik? Wer sind sie, fragt man als erstes, und man findet im Inhaltsverzeichnis die Namen Busoni, Debussy, Ravel, Varèse, Janáček, Bartók, de Falla, Stravinsky, Schönberg, Berg, Webern, Milhaud, Messiaen, Dallapiccola, Hindemith, Prokofieff, Schostakowitsch, Britten, Henze.

Debussy — ja, warum aber Ravel? Wenn Henze, warum nicht auch Boulez? Und wenn de Falla, warum nicht auch Vaughan Williams? Oder Kodály?

Man sieht sich also nach einem Vorwort oder Nachwort um, weil man erwartet, Stuckenschmidt würde die Auswahl begründen. Nichts findet man, und so geht man um so gespannter an die Lektüre des Textes selbst.

Wer allerdings in dieser Sammlung von Porträts und Studien eine Systematik erwartet und eine Antwort, was denn nun Neue Musik sei, wird enttäuscht werden. Die Antwort liegt nicht in der Absicht des bekannten Autors, der mit Recht auf die Chronologie, Wesensschau und Analytik verweisen wird, die er in seinem großen Buch „Neue Musik zwischen den beiden Kriegen“ — ebenfalls bei Suhrkamp — entwickelt hat. Bleibt also für den Leser, der des Rätsels Lösung in Grundfragen suchen mag, eine Art Kaleidoskop, eine Rundschau, zentriert auf Persönlichkeiten. Und in der Auswahl der Namen liegt ja bereits eine Antwort, eine Sichtung, eine persönliche Entscheidung und eine sachliche zugleich.

Stuckenschmidt hat als Musikkritiker mitgeholfen, den Begriff Neue Musik zu formulieren und ihn durchzusetzen — seit den zwanziger Jahren. Generationsbedingt greift er weit zurück, auf und bis zu Debussy und Busoni. Und es entspricht ebenso der Weite seines Geistes, daß er kosmopolitisch denkt, das Nationale zu erfassen vermag und seine Strahlungskraft für die Welt. Und er empfindet als Künstler und weiß, das Emotionale seines eigenen Erlebens auf die Spannweite geistiger Erscheinungsbilder zu übertragen.

Ein interessantes Buch darum, anregend auf jeder Seite, klug, kenntnisreich — wie es sich von sich selbst versteht. Brilliant geschrieben, zuweilen mit einer Lust an der Formulierung, und damit vielleicht nicht ganz ohne Gefahr. Aber: nützlich für den Fachmann wie für den interessierten Laien.

Karl H. Wörner

Goldklang-Blockflöten

in Ton und Ansprache immer hervorragend.

Nachweis von Fachgeschäften durch Heinrich Gill, Bubenreuth bei Erlangen

Helmut Degen: *Handbuch der Formenlehre* (Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1958, 423 Seiten).

Dieses Buch will den Begriff Form durch den der Formung ersetzen, das heißt, das Formen als Werdeprozeß erklären und ihm den Formtypus (die musikalische Form im hergebrachten Sinne) gegenüberstellen. Als Bausteine des Formens werden angesprochen: die Figur (S. 59) und das Motiv (S. 62). Von der Figur heißt es: sie ist „Beginn einer melodischen Bewegung, Realisierung des gedanklichen Urbildes seines schöpferischen Individuums“; sie ist aber auch „Gesetz für die additive Zuordnung im melodisch-reihenden Sinne, d. i. Gesetz für die Fortspinnung“. Motiv dagegen ist „Beginn einer aus dem Kraftfeld psychischer oder inhaltlicher Spannung sich entwickelnden Formung“ und „Keim einer Entfaltung, eines Werdens und Wachsens, nicht durch Addition, sondern durch entwickelnde, sich stets neubildende und neuformende Multiplikation von Formungsteilen“, ... „ist Wurzel einer persönlichen Ausdruckswelt“. Aus Figur und Motiv führen die statische Reihung bzw. die dynamische Entwicklung zur Formung. Im Anschluß an deren Erklärung kehren heute fragwürdige Begriffe wie „geschlossene Form“ und „offene Form“ wieder als „geschlossener Formungsverlauf“ und „offener Formungsverlauf“, die durch ihre Definition keineswegs überzeugender wirken: so wird der offene Formungsverlauf, der im 19. Jahrhundert seit Beethoven erreicht sein soll, als eine „raumhafte Multiplikation von unklaren, unbegrenzten Formungsteilen und -abschnitten“ gedeutet. Zur Motivierung der Begriffsbildungen wird eine umfangreiche ästhetische und philosophische Einordnung vollzogen, so daß — wie der Autor bestätigt — weniger ein „Handbuch der Formenlehre“ vorgelegt wird, als vielmehr eine „Ästhetik der Formung“.

Eine satztechnisch fundierte Erklärung der Formprobleme wäre wünschenswert gewesen. Denn dies dürfte wohl Voraussetzung sein, um den Formtypus einer Komposition — im Sinne der hier vertretenen ganzheitlichen Analyse — mit allen notwendigen satztechnischen und historischen Mitteln von Grund auf klarlegen zu können. Dabei scheint es ausgeschlossen, daß „die Musikgeschichte im Hintergrund bleiben“ kann (S. 272); zweifellos wird ihr beispielsweise mit der Feststellung Gewalt angetan: „Zwölftönige Kombinationen bei Bach (h-Moll-Fuge, 'Wohltemperiertes Klavier' I. Teil) — um nur ein Beispiel herauszugreifen — sind bekannt“. Wie sehr gerade auch satztechnische Mittel auf die Formung eingewirkt haben, geht aus den Fachpublikationen der letzten Jahre eindeutig hervor.

So schematisch, wie hier angenommen wird, ist im übrigen in der Formen-„Lehre“, bei der Erklärung der musikalischen Formen, bisher wohl weit seltener verfahren worden. Gute Lehrer haben jedenfalls schon immer mehr oder weniger deutlich darauf hingewiesen, daß jede Form unter ihren historischen Voraussetzungen geworden ist, ein lebendiges Gebilde dar-

stellt und nicht einem starren Schematismus unterlag. Die Frage bleibt, ob es geboten scheint, Formprobleme von der philosophisch-ästhetischen Seite her erhellen zu wollen, solange von der satztechnisch-theoretischen Seite her noch längst nicht alles getan ist.

Karl Heinz Holler

Leopold Conrad: *Musica panhumana — Sinn und Gestaltung in der Musik* (Verlag W. de Gruyter & Co., Berlin, 1958, 377 S.).

Dieses Buch ist der Versuch, eine neue Ästhetik der Tonkunst zu schaffen, die unserem heutigen musikalischen Weltbild gerecht wird, das nach der Tiefe der Vergangenheit wie nach der Weite des Raumes so viel umfassender geworden ist als das des 19. Jahrhunderts, aus dem wir praktisch noch immer unsere Wertmaßstäbe beziehen. Was wir heute Musik nennen, reicht von der Antike im fernen Osten bis zur seriellen Tonschöpfung und elektronischen Experimentiermusik und von den Zauberzeremonien der Australier zur Suitenkunst der indischen Ragas. Conrad erweist sich als sehr belesen in den Theoretikern der Antike, des Mittelalters und der Neuzeit und als vorzüglicher Kenner der abendländischen Musikgeschichte. Aber er erstickt nicht in Gelehrsamkeit, er versteht es, eigene Gedanken klar zum Ausdruck zu bringen, auch wenn er andere Autoren zitiert und kritisiert. Er schreibt keine neue Ästhetik der Tonkunst, indem er aus einigen älteren das Wesentliche herauszieht und in moderner Formulierung wiederholt. Er rollt das ganze Problem neu auf, erweicht die starren Formeln, in denen sich unsere Denkvorstellungen bewegen, klärt die Begriffe und führt zu neuen Erkenntnissen über Wesen und Gestalt dessen, was uns Heutigen Musik ist. Dabei legt er den Akzent wieder auf das Geistige und allgemein Menschliche, nachdem bislang das Stoffliche und Rationale im Vordergrund standen. Nicht das physikalische Phänomen des Klanges, nicht das Formale der musikalischen Gestalten, sondern das Emotionelle des Klangerlebnisses und die innere Haltung des Gestaltenden und Erlebenden sind ihm das Wesentliche, ohne daß dabei das Rationale und Phänomenale zu kurz käme.

Wissenschaftler wie Praktiker mögen im Detail anderer Meinung als der Verfasser sein, und manches wäre vielleicht ergänzend hinzuzufügen. Das eine oder andere ließe sich wohl auch einfacher darstellen, wenn man Tatbestände aus dem Bereich der musikalischen Volks- und Völkerkunde in stärkerem Maße heranziehen würde. Ein so fundamentales Werk wird immer zu eigenem Nachdenken anregen und Widerspruch und Kritik herausfordern. Gerade deshalb ist Conrads Versuch einer Gesamtschau der musikalischen Phänomene eine der wichtigsten Neuerscheinungen der Musikliteratur. Auch der Musikerzieher wird aus ihm eine Fülle neuer Erkenntnisse ziehen können.

Fritz Bose

DER PRAKTISCHE CZERNY

368 der besten und gehaltvollsten Studien und Etüden aus dem gesamten Schaffen von Carl Czerny.

Herausgegeben von M. Mayer-Mahr u. A. Stark

Band I/III · Ed. Schott 3721/3 · je DM 3,—

Band IV/V · Ed. Schott 3724/5 · je DM 3,50

Paul Hindemith: *Suite französischer Tänze, eingerichtet für kleines Orchester* (Verlag B. Schott's Söhne, Mainz 1958).

Sechs französische Tänze aus der Zeit um 1550, die in den von Pierre d'Attaignant gedruckten „Livres de Danceries“ des Claude Gervaise und Estienne du Tertre enthalten sind, hat Paul Hindemith für modernes Orchester — Bratschen, Celli, Holzbläser (ohne Klarinette), Trompete, Laute — eingerichtet. Der vier- oder fünfstimmige Originalsatz ist in den Streichern notengetreu beibehalten. Die übrigen Instrumente verdoppeln, erweitern, verzieren und diminuieren die Originalstimmen. Hindemiths Instrumentierung soll nicht verpflichtend sein, sondern kann entsprechend den jeweiligen Besetzungsmöglichkeiten sinngemäß abgewandelt werden. Auch können die einzelnen Stimmen gemäß der Spielfertigkeit der Musiker variiert werden. In gleicher Weise wollen die Vortragszeichen, Bogenstriche und Metronomangaben in erster Linie als Anregungen verstanden sein. Zum Vergleich fügt Hindemith seinen Bearbeitungen die Faksimiles der Drucke d'Attaignants bei, so daß jeder eine seinen eigenen Anschauungen entsprechende Neufassung formen kann. Die Stücke selbst zeichnen sich durch rhythmische und melodische Frische und liebenswürdige Beschwingtheit aus. Hindemiths Bearbeitungen wenden sich an Laien- und Studentenensembles, aber auch an symphonische und an Kammerorchester.

Helmut Schmidt-Garre

Englische Kammermusik der Shakespearezeit (Verlag B. Schott's Söhne, Mainz).

In der Shakespearezeit erreichte die englische Musik Höhepunkte einer raschen Entwicklung, deren Ausstrahlungen die deutsche Instrumentalmusik des frühen 17. Jahrhunderts folgenreich beeinflussen.

Auf dem Gebiet der Violonmusik repräsentieren Namen bedeutender Instrumentalisten, wie Brade, Dowland, Gibbons, Simpson, Tomkins und Jenkins, das „Goldene Zeitalter“ der englischen Musik. Thomas Tomkins (1572—1656): Two Fantasias a 3 und John Jenkins (1592—1678): Fantasia in D minor ergeben eine musikhistorisch interessante Gegenüberstellung zweier Typen englischer Violonensembles.

Die Fantasien von Tomkins für zwei Violinen und Violoncello (an Stelle der 2. Violine auch Viola) zeigen Einflüsse des Gabrielistils und bieten dem Musikliebhaber kaum technische Schwierigkeiten. Im Sinne einer „conservation among equals“ beteiligen sich alle Stimmen im strengen Kontrapunkt an der Entfaltung einer phantasievollen und ausdrucksstarken Melodik.

Bei Jenkins übernimmt zukunftsweisend ein Generalbaßinstrument Führung und Begleitung des imitatio-

risch reich ausgestalteten Ensembles. Der Violine und dem Violoncello (statt dessen auch Viola und Viola da Gamba) fallen im Verlauf des rhythmisch äußerst differenzierten Stückes konzertante Aufgaben von erheblicher Schwierigkeit zu.

Bruno Masurat

Franz Schubert: *Streichquartett Nr. 2 in C-Dur* (Verlag Breitkopf & Härtel, Wiesbaden).

In den Jahren 1812—1817 komponierte Schubert für seine sonntägliche Hausmusik — er selbst spielte die Bratsche — insgesamt 11 Streichquartette, die als Dokumente erstaunlicher Frühbegabung einen hervorragenden Platz in unserer Kammermusikliteratur einnehmen.

Das zweite Quartett des 15jährigen Schubert aus dem Jahre 1812 erschien in der Gesamtausgabe als zweisätziges Werk (1. u. 3. Satz) mit einem Revisionsbericht, der neben Hinweisen auf die Unvollständigkeit des Manuskriptes auch den erhalten gebliebenen 2. Teil des Finales veröffentlichte. Der Verlag gibt das liebenswürdige Werk nunmehr in seiner Gesamtheit heraus, nachdem die fehlenden Partiturseiten aus schwedischem Privatbesitz bereitgestellt wurden.

Die zyklische Anordnung der vier knappgeformten Sätze läßt keinen Zweifel an der Zusammengehörigkeit der einzelnen Teile offen. Im Unisono vorgetragene, prägnante Eröffnungsthemen der schnellen Ecksätze und des spritzigen Menuetts betonen besonders die Geschlossenheit des Entwurfs, der in überraschenden melodischen und harmonischen Wendungen unverkennbare Merkmale des Schubertschen Genius trägt. Der, von jugendlicher Musizierfreude beseelte, heitere Grundton des Werkes wird nur kurz durch gesangliche Siziliano-Rhythmen eines reizvollen, elegischen Andantes in a-Moll unterbrochen.

Bruno Masurat

Muzio Clementi: *Works for Pianoforte*, edited by Frank Dawes (Schott & Co. Ltd., London)

Da die Sonaten von Clementi zu den lange verkannnten Schätzen der Klavierliteratur gehören, fehlte es bis vor kurzem an textlich einwandfreien Ausgaben. Mit dem neuerdings wachsenden Interesse an diesen Werken erscheinen bei Schott & Co. in London einzelne Sonaten in musterhaftem Urtext, wobei in erster Linie die eigenen Londoner Ausgaben des Meisters zugrunde gelegt werden. Das jetzt erschienene Opus 9 Nr. 3 beweist wieder einmal, daß im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts Clementi der einzige Sonatenkomponist ist, der an Erfindung und Gestaltungskraft neben Haydn, Mozart und Beethoven einigermaßen bestehen kann.

Walter Georgii

Freude am Spiel

Zupfinstrument „Gruschka“. Diese Prospekte nennen Ihnen alles Wissenswerte.

unserer bewährten und neuen Instrumente. Verlangen Sie unsere Sonderprospekte „Fidelblatt“, „Wulf-Gambe“ und Informationen über das neue

Möseler Verlag Wolfenbüttel

Wolfgang Fortner: *Bläsermusik* (B. Schott's Söhne, Mainz).

Das kurze, nur acht Minuten lange Bläserwerk komponierte Wolfgang Fortner zur 500-Jahr-Feier der Universität Freiburg. Diese funktionsmäßig gebundene Komposition beginnt mit einem Präludium, das auch für den darauffolgenden Hymnus das seriell-thematische Material enthält. Dodekaphonisch, doch vertikal (dreiklängig) bezogen, trägt das Präludium expressiven Charakter. Thema und Akkord stehen sich hierbei in statischem und bewegungsmäßigem Verhältnis gegenüber. Der dreiteilige Hymnus ist gekennzeichnet durch ein weitgespanntes, dreiklängiges Trompetenthema sowie durch einen choralartig geführten Baß. Beide Elemente — durch einen bewegteren Mittelteil getrennt — vereinen sich im akkordlichen Höhepunkt. Der Akzent der Komposition liegt weniger in seinem hymnenartigen Charakter als in seiner expressiven Ausdrucksweise. HJS

Mátyás Seiber: *Elegie für Viola und kleines Orchester* (B. Schott's Söhne, Mainz).

Ein feingliedriges, kammermusikalisch durchsichtiges Werk von lyrischer Intimität, bei dem Form und Ausdruck im vollen Gleichgewicht stehen. Die Besetzung (einfaches Holz, 2 Hörner, Trompeten, Pauken, Schlagzeug und Streicher) macht es auch kleineren Orchestern zugänglich. Mit Doppelgriffspiel und Geläufigkeit kann der Solist nicht nur seine Technik beweisen — es sind ihm auch gestalterisch höchst anregende Aufgaben gestellt, weil Seiber die Klangmöglichkeiten der Bratsche häufig als expressive Möglichkeiten nutzbar macht. Der Hörer wiederum sieht sich von dem tonalen, wiewohl in einzelnen Partien nach Prinzipien der Reihentechnik gearbeiteten modernen „Lied ohne Worte“ vor keine Rätsel gestellt. Das Achtminutenstück ist auf drei thematischen Grundgedanken aufgebaut. Wie sie zueinander in Beziehung treten, sich gegenseitig durchdringen, entwickeln und verwandeln, wie Seiber hier überhaupt der scheinbaren Freiheit einer phantasieartigen Form durch die Logik kompositorischer Feinarbeit ein Gerüst eingezeichnet hat, dafür gibt die Studienpartitur instruktive Beispiele. —sl—

Hermann Reutter: „Sechs späte Gedichte“ der Ricarda Huch und „Die Jahreszeiten“ auf vier Gedichte von Friedrich Hölderlin, beide für eine mittlere Singstimme und Klavier (B. Schott's Söhne, Mainz 1958).

Beide Liederzyklen neigen zum Schwerblütigen und Grüblerischen, zu melodischer und klanglicher Unsinnlichkeit. In den „Sechs späten Gedichten“ ordnet sich die musikalische Gestaltung der Ausdeutung des Textes unter, in „Die Jahreszeiten“ wird der Ring der Jahreszeiten durch motivische Zusammenhänge zwischen den Liedern auch musikalisch geschlossen. Im Dissonanzenreichtum der Harmonik stößt Reutter bisweilen bis zum Atonalen vor, in der subjektiven Aussage bleibt er im spätmantischen Stil verwurzelt.

Helmut Schmidt-Garre

Die Chansons von Gilles Binchois (1400–1460), herausgegeben von Wolfgang Rehm. Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Veröffentlichungen der Kommission für Musikwissenschaft. Musikalische Denkmäler, Band II (Verlag B. Schott's Söhne, Mainz).

Das Wirken und Schaffen Gilles Binchois' fällt in die Regierungszeit Herzog Philipps des Guten von Burgund (1419–1467), in dessen Diensten der Meister von 1430 bis zu seinem Tode im Jahre 1460 stand. Seine geistlichen Ämter — Kaplan, Kanonikus und Inhaber mehrerer Pfründen — verboten Binchois in jener Zeit keineswegs, sich in hohem Maße der weltlichen Kunst zu widmen, die zwar quantitativ hinter seinem geistlichen Werk zurücksteht, es aber in qualitativer Hinsicht bei weitem überragt und für die geschichtliche Größe, den Ruhm und Nachruhm des Meisters bestimmend wurde. Mit Recht hat schon 1925 Wilibald Gurlitt die weltliche Liedkunst am Hofe Philipps des Guten, deren bedeutendster Vertreter Binchois ohne Zweifel ist, als *burgundische Chansonkunst* bezeichnet und dabei nachdrücklich auf ihre zentrale Stellung im Musikschaffen des 15. Jahrhunderts hingewiesen.

Da Binchois' Chansons bislang nur vereinzelt oder in ausgewählten Gruppen durch Riemann, Stainer, Gurlitt, Marix und andere im Neudruck zugänglich waren, ist mit der vorliegenden ersten Gesamtveröffentlichung ein längst als vordringlich empfundenes desideratum nunmehr erfüllt. Die Ausgabe stützt sich auf die in der Schule Wilibald Gurlitts entstandene, ungedruckte Dissertation des Herausgebers (*Das Chansonwerk von Gilles Binchois*, Freiburg 1952); sie umfaßt, nochmals neu nach den Handschriften übertragen, 47 Rondeaux, darunter zwei Erstveröffentlichungen, sieben Balladen und ein Stück in „freier Chansonform“, für die Binchois' Autorschaft als gesichert gilt, sowie fünf mutmaßlich von ihm stammende Sätze. Die 60 Stücke sind mit ganz wenigen Ausnahmen dreistimmig und nur im Superius textiert. In der Einleitung äußert sich der Herausgeber über den Komponisten, über Fragen der Überlieferung, Form, Satztechnik und Chronologie der Chansons sowie zur Editionstechnik und Aufführungspraxis. Außerdem enthält die Ausgabe, die als mustergültig bezeichnet werden darf, eine Bibliographie, eine Konkordanzentabelle und einen sehr gründlichen kritischen Bericht. — Franz Krautwurst

Notenbeilage

Zum 300. Geburtstag des englischen Komponisten Henry Purcell erscheinen in der Notenbeilage jeweils die ersten Sätze aus zwei seiner Trio-Sonaten.

Purcells Instrumentalschaffen setzt mit den heute wieder bekannt gewordenen Gamben-Fantasien für 3 bis 7 Stimmen ein, die noch im streng polyphonen Satz komponiert sind.

Von Italien her übernahm Henry Purcell den Typus der Trio-Sonaten mit Generalbaß. Der erste Satz der Trio-Sonaten entspricht in Technik und Anlage dem Kopfstück von Purcells Fantasien. Er ist meistens ohne Tempo-Bezeichnung; es empfiehlt sich, ihn etwa mit ♩ = 80 zu spielen.

DIE SCHALLPLATTE

Musikgeschichtliche Aufgaben der Schallplatte

HEINRICH SIEVERS

Als vor zehn Jahren Fred Hamel zum ersten Male in Deutschland den Schallplattenproduzenten die Aufgabe stellte, eine klar umgrenzte, aufführungspraktisch zuverlässige Serie mit Aufnahmen von musikgeschichtlich wertvollen Werken zu prägen, fand er zunächst wenig Gegenliebe und in manchen Kreisen sogar Mißtrauen. Die von ihm geleitete Archiv-Produktion der Deutschen Grammophon Gesellschaft brachte jedoch nach anfänglich schwierigem Start außerordentlich überzeugende Beispiele, vor allem barocker Musik, so daß auch von seiten der zünftigen Musikwissenschaft das Unternehmen Lob und Förderung fand. Man würdigte das Bemühen, stilistisch einwandfreie Interpretationen auf Platten zu nehmen, und erkannte sehr bald die glänzenden Möglichkeiten, besonders mit barocken Originalinstrumenten ein historisch gesichertes Klangbild bieten zu können. So wurden zunächst die von Helmut Walcha auf der originalen Arp-Schnitger-Orgel in Cappel (Kreis Wesermünde) gespielten Orgelwerke Joh. Sebastian Bachs zu einem festen Begriff in der Archiv-Produktion der Deutschen Grammophon Gesellschaft. Was kritischen Urtextausgaben nicht möglich ist, den Klangproblemen nachzugehen, das brachte die Schallplatte zumindest in ein diskussionsfähiges Stadium. Von allen Aufnahmen, die im Verlauf der letzten Jahre im Programm der Archiv-Produktion entstanden sind, haben Walchas Bach-Interpretationen in Fachkreisen das größte Interesse gefunden. Allerdings darf dabei nicht überhört werden, daß Bachs eigenes Klangideal nicht in den norddeutschen Barockorgeln liegt, obwohl ihm diese Instrumente durchaus bekannt waren; seine Klangvorstellungen verbinden sich vielmehr mit den Orgeln der mitteldeutschen Kirchen (Arnstadt, Mühlhausen, Weimar, Leipzig), wobei Namen wie Fritzsche, Silbermann und Hildebrandt noch größere Bedeutung für ihn haben als Scherer, Schnitger oder Stellwagen. In dieser Beziehung hat die Schallplattenindustrie noch vieles nachzuholen, wenn auch nicht gelehnet werden soll, daß manche Ansätze inzwischen gemacht wurden. So hat die Archiv-Produktion der Deutschen Grammophon Gesellschaft durch Hans Heintze charakteristische Werke Georg Böhms auf der restaurierten Orgel der Johanniskirche zu Lüneburg einspielen lassen und damit *das* Instrument gewählt, auf dem der Komponist seinerzeit musiziert hat. Einige typische Toccaten und Ricercare Frescobaldis interpretierte (ebenfalls in der Archiv-Produktion) Eduard Müller auf der altitalienischen Orgel in der Silbernen Kapelle in Innsbruck, deren Registerdisposition und Pfeifenmessungen weitgehend den Klangforderungen der Kompositionen entsprechen. Eine überzeugende Lösung aber stellt diese klanglich durchaus befriedigende Frescobaldi-Aufnahme nicht dar. Sie gelang vielmehr Philips in der musikhistorischen Serie „*Monumenta Italicae Musicae*“; hier werden Frescobaldis Stücke ihrem liturgischen Zweck entsprechend in den

Ablauf des Gottesdienstes gestellt und mit den gregorianischen Melodien des Ordinarius in Verbindung gebracht. Eine musikwissenschaftlich orientierende Erläuterung umreißt den hochinteressanten Komplex sowohl liturgisch als auch vom Standpunkt einer dokumentarischen Interpretation.

Leider finden solche verhältnismäßig leicht zu erfüllenden Wünsche nach stilistischer Klarheit und Ordnung nicht immer ihre befriedigende Erfüllung. Orgeln bieten aufnahmetechnisch keine besonderen Schwierigkeiten; sie sind selbst auf mittelmäßigen Wiedergabegeräten absolut befriedigend abzuhören. Die Erstellungskosten liegen für die Produzenten verhältnismäßig niedrig. Es ist deshalb nicht zu verstehen, warum die Forderungen der Kenner und Liebhaber, bei Orgelaufnahmen noch mehr als bisher die wirklich klanggerechten Instrumente der verschiedenen Stilepochen zu berücksichtigen, nur zögernd erfüllt werden. Es fehlt eine umfassende klingende Orgelmonographie Nord-, Mittel- und Süddeutschlands, es fehlen Aufnahmen von klangcharakteristischen Orgeln Italiens, Frankreichs, Spaniens und Englands. Von den berühmten niederländischen Instrumenten der Renaissance und des Barock, die größtenteils im Verlauf der Zeit erhebliche Eingriffe erfuhren, ist nur die große Orgel in Alkmaar verschiedentlich auf Platte genommen worden. Auch die vorzügliche Compagnius-Orgel in der Schloßkapelle zu Frederiksborg (Dänemark) hätte längst mit den modernen Hilfsmitteln der Aufnahmetechnik von den Produktionsfirmen in das Repertoire einbezogen werden müssen. Bei all diesen Aufnahmen aber kommt es darauf an, die klanglichen Eigenarten und Interpretationsmöglichkeiten stärker als bisher zu charakterisieren. Ein solcher Versuch wurde wohl bislang nur einmal unternommen, als Helmut Walcha (Archiv-Produktion der DG, AM 1028) improvisierend die Register der Schnitger-Orgel in Cappel erläuterte.

Eine Reihe „Oberschwäbische Barockorgeln“ entsteht zur Zeit bei Telefunken. Inzwischen sind vier 17-cm-Langspielplatten (45 U) erschienen; sie machen mit den Orgeln in Ottobeuren und Weingarten bekannt. Keine dieser Platten aber teilt die genaue Registerdisposition mit oder gibt Auskunft über die Registrierung der vorgetragenen Stücke. Eine genaue Angabe in dieser Hinsicht findet sich nur auf einer Langspielplatte der His Master's Voice (ALPC 4). Der Organist Finn Viderö gibt nicht nur die Disposition der von ihm gespielten Orgel der Klosterkirche von Sorö (Dänemark) an, sondern verzeichnet auch genau die Notenausgaben der Kompositionen und die für jedes Stück gewählten Register. So entstand eine vorbildliche Einspielung mit charakteristischen Orgelwerken Dietrich Buxtehudes.

Das Beispiel der gelungenen und verunglückten Orgelaufnahmen kennzeichnet die gesamte Situation.

Auch in den übrigen Sparten, der barocken Instrumentalmusik, der Wiedergabe von Chorwerken der alten Niederländer, der gotischen Musik und in der Gregorianik herrscht Unvollständigkeit, Unsicherheit und mangelndes Verständnis für die wirklichen Probleme. Die Schallplattenindustrie spricht so gern von der kulturellen und geschmacksbildenden Aufgabe, die sie mit ihren Veröffentlichungen lösen will. Blättert man aber in den Verzeichnissen der einzelnen Firmen, so ist man erstaunt über die vielen Lücken, die durch das Fehlen entscheidender Werke der Weltliteratur den Gesamtüberblick über das musikalische Geschehen erschweren. Es gibt zwar 21 verschiedene Aufnahmen von Mozarts „Eine kleine Nachtmusik“, 16mal Beethovens „Leonore III“, 17mal die „Sonate pathétique“, 12mal Schuberts „Unvollendete“ und 15mal die „Haydn-Variationen“ von Brahms, aber es gibt keine einzige Aufnahme vom Gumpelshaimer, nur drei kleine Liedsätze von Senfl, kein Werk von Paul Hofhaimer, fast nichts von Obrecht, Ockeghem und Deprez.

Völlig unzureichend ist das für die Schallplatte geradezu prädestinierte Gebiet der frühen *Mehrstimmigkeit*. Die Archiv-Produktion der Deutschen Grammophon hat zwar einige Organa der Notre-Dame-Schule durch das Ensemble Safford Cape (14068 APM) aufnehmen lassen, doch bleibt gerade diese musikgeschichtlich so wichtige Aufnahme vom Klanglichen her problematisch. Interessant übrigens ein Vergleich von zwei grundverschiedenen Interpretationen des gleichen Werkes: die „Messe de Notre Dame“ von Guillaume de Machaut durch Safford Cape (Archiv-Produktion der DG 14063 APM) und durch Roger Blanchard (Telefunken LB 6170). Jede dieser Aufnahmen bietet eine Fülle heftiger Angriffsmöglichkeiten, die wiederum in erster Linie auf klanglichem Gebiet liegen.

Das gesamte Gebiet der mittelalterlichen Musik auf Schallplatten liegt im Augenblick noch stark im argen. Die Gregorianik ist bei der Deutschen Grammophon durch typische zusammenhängende Aufnahmen mit den Benediktinern von Beuron genügend vertreten. Decca hat eine große Zahl hervorragender Beispiele durch die Benediktiner von Solesmes (Frankreich) singen lassen. Beide Interpretationsarten schließen erhebliche Probleme ein, die praktisch nur durch die Schallplatte diskutiert werden können. Sehr notwendig aber wären Aufnahmen mit unbekannten Sequenzen und vor allen Dingen stilistisch klar herausgestellte Beispiele des französischen und deutschen Minnesangs. Auch aus dem Gebiet des frühen deutschen Volksliedes sind dringend Ergänzungen notwendig.

Dem aufmerksamen Beobachter wird es indessen nicht entgangen sein, daß sich fast bei allen Produktionsfirmen klare Planungen abzeichnen, die das Schallplattenrepertoire auch in musikgeschichtlicher Hinsicht sinnvoll ergänzen. Allerdings fließt diese Entwicklung nur sehr langsam, weil immer wieder die Tatsachen des mangelnden Kaufinteresses dagegensprechen. Die Archiv-Produktion der Deutschen Grammophon Gesellschaft hat nach dem plötzlichen Tode von Fred Hamel nur wenige Neuerscheinungen herausgebracht. Starke Aktivität entwickelt zur Zeit Telefunken mit einer neuen Serie von 17-cm=Langspielplatten (45 U), die unter dem Titel „Das Alte Werk“ eine musikgeschichtlich umfassende, stilkritisch zuverlässige und aufnahmetechnisch einwandfreie Beispielsammlung

Gregorianik: Messe XVII (für die Sonntage der Advent- und Fastenzeit) / Totenmesse (aus dem Proprium) / *Antiphon* (In paradisum)
Mönche der Abtei Saint Pierre de Solesmes, Leitung: Dom Joseph Gajard, OSB
(Telefunken, „Das Alte Werk“, AW 8501; 17 cm; 45 U; 8,— DM)

Alte Niederländische Orgelmeister: Scronx (um 1600): Echo / *Sweelinck* (1562–1621): Variaties op Est-ce mars / *Steenwieck* (um 1600): Sarabande / *Sweelinck* (1562–1621): Pavana Hispanica.
Piet Kee an der Schnitger-Orgel zu Alkmaar und an der Orgel der Nederlands Hervormde Kerk zu Oosthuizen.

(Telefunken, „Das Alte Werk“, AW 8014; 17 cm; 45 U; 8,— DM)

Sweelinck: „Ick voer al over Rhijne“ (Variationen) / Alfonso della Viola († nach 1567): Sonatina f-Moll / *Ozingas*, J.: Fuga
Anthon van der Horst an der Strümpfner-Kabinett-Orgel (Naarden)

(Telefunken, „Das Alte Werk“, AW 8007; 17 cm; 45 U; 8,— DM)

Scheidt, Samuel: 6 Werke für Orgel aus „Tabulatura nova“
M. Schneider an der Praetorius-Orgel in Freiburg/Breisgau; Schola aus Studierenden der Musikhochschule Freiburg

(Deutsche Grammophon [Archiv-Produktion], 14087 APM; 30 cm; 24,— DM)

Bach, Joh. Sebastian: Französische Suiten (BWV 812/817)
Helmut Walcha (Ammer=Cembalo)
(Electrola, WCLP 544; 30 cm; 38,— DM)

Bach, Joh. Sebastian: „Meine Seele rühmt und preist“ (Kantate) BWV 189
Mitwirkende: H.=J. Rotzsch (Tenor); Manfred Peters (Blockflöte); Fr. Mohrmann (Oboe); Barbara Fischer (Violine); Almut Moster (Violoncello)

Leitung am Cembalo: Diethard Hellmann
(Cantate, T 72 060 K; 25 cm; 19,— DM)

Bonporti, Francesco Antonio: 4 Concerti a quattro, op. 11
Roberto Michelucci, Violine; E. Altobello, Violoncello; „I Musici“
(Philips, „Monumenta Italicae Musicae“, A 00449 L; 30 cm; 24,— DM)

Geminiani, Francesco: 5 Concerti grossi, op. 7, „I Musici“. Felix Ayo und Walter Gallozzi, Violine; Bruno Giurann, Viola; E. Altobelli, Violoncello
(Philips, „Monumenta Italicae Musicae“, A 00447 L; 30 cm; 24,— DM)

Händel, Georg Friedrich: Sonate C-Dur für Alt=Blockflöte und Cembalo, op. 1 Nr. 7
Carl Dolmetsch, Alt=Blockflöte; J. Saxby, Cembalo
(Telefunken, „Das Alte Werk“, AW 8518; 17 cm; 45 U; 8,— DM)

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves of music. The notation includes various notes, rests, and accidentals (sharps, flats, naturals). The score is organized into systems, with some systems containing multiple staves. The paper shows signs of age, including discoloration and faint markings.

The score is written on ten systems of staves. The first system consists of two staves. The second system consists of two staves. The third system consists of two staves. The fourth system consists of two staves. The fifth system consists of two staves. The sixth system consists of two staves. The seventh system consists of two staves. The eighth system consists of two staves. The ninth system consists of two staves. The tenth system consists of two staves.

Measure numbers are visible: 20 appears above the first staff of the fifth system, and 20 appears above the first staff of the sixth system.

Th Kp

Th Kp

Th

7 #6 6 6

[6] Th'(2. Form) (aus Kp) Kp

Th Th'

Kp Kp Kp

[6] 6 9 4 #3 7 4 #3 6 5 4 3 #5 6 3 6 5

[12] Kp

Th umgekehrt Kp

[Th] Kp Kp

[12] 6 6 # 5 6 6 5 6 4

17 Th (Kp) (Kp)

Th Kp

Th vergrößert Kp

17

6 6^b5 6 5 6 6^b5 6

22 Th' Th(var.)

Th' (vergrößert) Th

Th Kopf Th'

22

4 #3 9^b3 6 6 6 7 6 7 6 7 6

Kp Kp (aus Kp)

Zwei Sätze aus Trio-Sonaten

[Maestoso]

Violine I

Violine II

Klavier
Cembalo
Orgel

zur Musikgeschichte darstellen wird. Schon heute reicht diese Reihe von der Gregorianik bis zum Spätbarock. Einen vorzüglichen Eindruck machen die 30-cm=Langspielplatten der bereits erwähnten „Monumenta Italicae Musicae“, die bei Philips erscheinen und sich vornehmlich der barocken Streichermusik Italiens widmen. Geminiani, Corelli, Vivaldi, Bonporti, Torelli, Locatelli, Marcello und Manfredini bezeichnen mit ihren Werken den stilistisch sehr sorgfältig gezeichneten Weg des Concerto grosso, der alle Nuancen einbezieht. Hier ist eine wirklich vorbildliche Reihe entstanden, die durch exakte musikhistorische Einführungstexte ergänzt wird. Interpretiert wird diese Musik von dem Streicherensemble I MUSICI (Rom). His Master's Voice (Electrola) hat im vergangenen Sommer die von Gerald Abraham herausgegebene „The History of Music in Sound“ auch auf den deutschen Markt gebracht. Die großzügig angelegte Serie wird durch ausführliche Erläuterungen in Buchform ergänzt. Führende englische Wissenschaftler zeichnen als Mitarbeiter verantwortlich. Man findet musterhafte Beispiele aus allen Stilbereichen von der Antike bis zum Beginn der Wiener Klassik. Es wäre gut, wenn diese vorbildliche Publikation, die in sieben Bänden auf 19 30-cm=Langspielplatten erschienen ist, für deutsche Belange bearbeitet, gekürzt und vervollständigt würde. Auch ist es dringend erforderlich, die wertvollen Erläuterungstexte (mit Noten!) ins Deutsche zu übertragen.

Carl Orff auf der Schallplatte (III)

Der Meisterleistung der Orffschen „Klugen“ in der Interpretation unter Wolfgang Sawallisch hat die Europäische Columbia nun unter dem gleichen Dirigenten die Aufnahme von „Der Mond“ folgen lassen (33 WCX 514/515). Orff hat auch diese in jeder Weise hervorragenden Platten mit dem handschriftlichen Vermerk „Autorisierte Aufnahme“ versehen. Sie bleiben in der Tat der Musik nichts schuldig. Die Durchleuchtung der Partitur bis in die kleinsten Feinheiten,

die Sawallischs temperamentvolle wie durchdachte Wiedergaben der „Klugen“ und der „Carmina Burana“ auszeichnen, zaubert hier gleicherweise eine Klangwelt hervor — eben die eigentliche originale —, die an anderen Aufführungen gemessen, diese Partitur stellenweise „wie zum ersten Male gehört“ gegenüberstellt. Wie Ernst und Ironie sich in Orffs Werken überlagern, wie das Ernste immer wieder einen ironischen Schein, das Heitere aber einen ernsten Schlag Schatten haben kann, diese Bedingung ist vollgültig erfüllt und so bleibt — nimmt man die vollendete Aufnahmetechnik hinzu — der beglückende Eindruck makelloser Vollkommenheit und einer szenischen Spielvision, hervorgerufen allein durch die scharf geprägte Wiedergabe der Musik. Die den Mond stehenden Burschen singen Karl Schmitt-Walter, Helmut Graml, Paul Kuen, Peter Lagner, Willy Rösner den Schultheiß, Peter Albrecht den Bauern. Hans Hotter als Petrus vereint ideal Größe und Humor, Rudolf Christ ist ein stilvollendeter Sprecher. Vorzüglich sind auch die Leistungen des Chores und Kinderchores unter Wilhelm Pitz wie des Philharmonia-Orchesters, London. K. H. Ruppel weiß in der Einleitung auf knappstem Raume das Wesen des Werkes in Worte einzufangen und die historische Position des „Mondes“ im Orffschen Schaffen neu zu beleuchten: „Romantik — wie hinter einer Glaswand“! Diese delikate Einführung ist um so wichtiger, als sich gerade bei diesem Werke mit seinen Buffoszenen im Totenreiche Mißverständnisse einzuschleichen pflegen, die einem wirklichen Verstehen dieses ebenso zarten wie aggressiven „Kleinen Welttheaters“ entgegenstehen.

Andreas Liess

Einbanddecken für 1958 zum Preise von DM 3,50
ab sofort erhältlich.

Diesem Heft sind Prospekte des Musikverlages B. Schott's Söhne, Mainz, und der Cotta'schen Buchhandlung Nachf., Stuttgart, beigelegt. Weiterhin verweisen wir auf die Beilage der Volkshochschule, Essen, des Arbeitskreises für Schulmusik und allgemeine Musikpädagogik, Hannover, und des Süddeutschen Rundfunks, Stuttgart.

Bilder:

„I like Jazz“ (Berendt) / Elektronisches Studio im SWF Baden-Baden (Baruch) / Das Schlagzeug in Orffs „Antigona“ / Joseph Haas (Felicitas) / Wilibald Gurlitt (Prager) / Albert-Mangelsdorff-Jazztet in Berlin (Schapowalow) / „Three little feelings“, Berlin (Schapowalow) / Henzes „Undine“ in München (Felicitas) / Martinus „Julietta“ in Wiesbaden (Harth) / Einfahrt nach Los Angeles (USIS) / Wohnviertel in Hollywood (USIS) / Opernhaus von San Francisco (USIS) / Wilhelm Backhaus (Willott) / Waldemar Klink

Neue Zeitschrift für Musik • Gegründet 1834 von Robert Schumann • Das Musikleben

Organ der Robert-Schumann-Gesellschaft, Frankfurt a. M.

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt“ — Seit 1953 vereinigt mit der Zeitschrift „Der Musikstudent“ — Seit 1955 vereinigt mit der Zeitschrift „Das Musikleben“ (gegründet von Prof. Dr. Ernst Laaff), „Deutsche Musikzeitung“.

OFFIZIELLES NACHRICHTENORGAN

seit 1954 für den Arbeitskreis für Schulmusik und allgemeine Musikpädagogik, Sitz Hannover

seit 1956 für den Verband Deutscher Oratorien- und Kammerchöre E. V., Sitz München — seit 1953 des Verbandes der Singschulen, Sitz Augsburg

MUSIKERZIEHUNG · MUSIKSTUDENT

Redaktion: Prof. Dr. Erich Valentin und Dr. Karl H. Wörner

E. T. A. Hoffmann übersetzt Rode-Kreutzer-Baillot

FOLKER GÖTHEL

Seitdem zu Anfang unseres Jahrhunderts eine rege Beschäftigung mit Hoffmanns Persönlichkeit und vielseitigem künstlerischem Schaffen eingesetzt hat, sind zahlreiche Untersuchungen auch dem Musiker Hoffmann gewidmet worden. Sie haben seine Bedeutung als Musikschriftsteller, Rezensent und Ästhetiker erkennen lassen und, in großen Umrissen wenigstens, eine Vorstellung des Komponisten Hoffmann ermöglicht, von dessen Werken nur wenig allgemein zugänglich ist, da die in der Hoffmannbegeisterung der zwanziger Jahre unternommene Gesamtausgabe in den Anfängen steckenblieb. Nur am Rande erwähnen die zusammenfassenden Darstellungen — zuletzt Ehingers liebevolle Würdigung des Musikers und Musikschriftstellers (Olten 1954) —, daß Hoffmann zweimal auch als Übersetzer tätig gewesen ist. Der auf Wunsch des preußischen Königs übernommenen deutschen Bearbeitung der Oper „Olympia“ von Spontini verdanken wir die klugen und allgemeingültigen Bemerkungen über die Aufgaben des Übersetzers, mit denen Hoffmann seine ausführliche Erläuterung dieses von ihm bewunderten Bühnenwerkes einleitete¹. Der dichterische Schwung der Werkanalyse beweist am besten, mit welcher „Lust und Liebe“ die zunächst als „ganz verflucht“ empfundene Arbeit vollendet worden ist, mit der ihr Verfasser in unmittelbare Beziehung zu der aufsehenerregenden Berliner Erstaufführung der „Olympia“ (1819) kam.

Ganz anderer Art war die Aufgabe, die Hoffmann 1812 übernehmen mußte. In diesem letzten Jahr seines Bamberger Aufenthalts bot ihm Gottfried Christoph Härtel, der Eigentümer des Verlags Breitkopf & Härtel, mit dem Hoffmann seit 1809 durch seine Beiträge zur „Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung“ in laufender Verbindung stand, die Übersetzung der „Méthode de violon“ des Pariser Konservatoriums an. Dieses berühmte, 1803 veröffentlichte Unterrichtswerk, auf dessen Titel die Namen von drei der namhaftesten Geiger der Zeit erschienen, Baillot, Rode und Kreutzer, faßte die methodischen Grundsätze der Pariser Geigerschule zusammen und brachte den Geist des französischen Violinstils, der damals die Geiger der ganzen Welt in seinen Bann zog, in einmaliger Weise zum Ausdruck. Vor allem in Deutschland, wo das häufige Auftreten französischer Virtuosen und ihre weitverbreiteten Konzertkompositionen zu einer völligen Wandlung der geigerischen Gesinnung geführt hatten, griff man mit Begier nach der neuen Schule, und so ist es verständlich, daß sehr bald deutsche Übersetzungen herausgebracht werden

mußten. Den Anfang machte der Leipziger Verleger Ambrosius Kühnel, der bereits 1806 eine zweite Auflage seiner Ausgabe veranstalten konnte²). An Hand von Hoffmanns Briefen und Tagebüchern sind die Verhandlungen zwischen ihm und Härtel ziemlich genau zu verfolgen. Erwähnt sei hier nur, daß die erste Anfrage aus Leipzig im September 1812 Hoffmann in einem der denkwürdigsten Abschnitte seines Lebens traf. Eben war es in dem Verhältnis zu Julia Marc zur Katastrophe gekommen. Nach Monaten fieberhafter Erregung folgte nun tiefe seelische Erschlaffung und Leere. Zugleich aber war es die Zeit der Arbeit an der bedeutsamen Besprechung von Beethovens Trios op. 70 und der Meisternovelle „Don Juan“. Mit der Übersetzung, die ihm am 9. November endgültig übertragen worden war, sich eine Einnahme verschaffen zu können, mußte dem damals von höchster Geldnot verfolgten Hoffmann denkbar erwünscht sein. Aber das Jahr war fast zu Ende gegangen, ehe er in seinem Tagebuch den Beginn der Niederschrift vermerken konnte. Dann aber arbeitete er so fleißig, daß trotz des Aufkommens lebhaftester Erinnerungen an Julia und trotz allabendlicher Ausgänge in die „Rose“ und ins Kasino am 8. Januar 1813 die Reinschrift beendet war und nach Leipzig gesandt werden konnte. Als Musikdirektor der Seconda'schen Truppe in Leipzig und Dresden hatte dann Hoffmann im Sommer 1813 Gelegenheit, mit Härtel persönlich Einzelheiten über die Herausgabe der Schule zu besprechen. Im Januar 1814 finden wir ihn mit dem Lesen der Korrekturen beschäftigt, so daß die Schule zur Ostermesse des gleichen Jahres erscheinen konnte.

Wie die anderen deutschen Ausgaben, steht sie im Äußeren hinter dem französischen Original, von dem auch eine Prachtausgabe auf starkem Papier hergestellt worden ist, weit zurück. Schon die ursprüngliche, äußerst übersichtliche Anlage wurde durch seitenweises Zusammenfassen der kurzen eingestreuten Notenbeispiele und fortlaufenden Druck des Textes zerstört. Neben verschiedenen, aus Ersparnisgründen vorgenommenen Kürzungen, die sich ebenso schon in Kühnells und später in einer bei Lischke in Berlin mit demselben Text erschienenen Ausgabe finden, bedeutet der Verzicht auf die 50 Etudes sur la gamme von

¹) Nachträgliche Bemerkungen über Spontinis Oper „Olympia“, 1821.

²) Der „Führer durch die Violinliteratur“ von Tottmann-Altman kennt diese Übersetzung nicht und führt irrtümlich die von Hoffmann besorgte Ausgabe des Verlages Breitkopf & Härtel, ohne den Übersetzer zu nennen, als erste deutsche an.

Baillot eine schwere Einbuße, denn sie enthalten das wesentlichste am Rahmen dieser Schule gebotene Studienmaterial. Der Praxis zugute kam lediglich die Umnotierung der Begleitstimme in den Violinschlüssel.

Die „Méthode de violon“ zählt zu den wichtigsten Unterrichtswerken, die für die Violine geschrieben worden sind. Noch heute vermittelt sie eine Vorstellung von der Bedeutung der Pariser Geigenschule um 1800 und ihrer ungewöhnlichen pädagogischen Erfolgsfolge. Die Behandlung des Manuellen, das in geschickter Anordnung dargelegt und mit echt französischer Gedankenklarheit präzise erläutert wird, steht jedoch für uns nicht so sehr im Vordergrund des Interesses wie die Einleitung und der zweite Teil „Vom Ausdruck und dessen Mitteln“, die das Ästhetische des Violinspiels behandeln. Was hier über Ton, Stil, Geschmack und Vortrag gesagt wird, besitzt Gültigkeit für jeden, der dem ureigensten Wesen der Geige nachgehen will, und stellt einen noch heute lesenswerten Kanon für die Wiedergabe klassisch-romantischer Instrumentalmusik auf. Die Bestimmung, als autorisierte Violinschule des Pariser Konservatoriums zu dienen, erklärt es, wenn der Text ganz und gar darauf zugeschnitten ist, mit apodiktischer Beredsamkeit Glanz und Würde des selbstbewußten französischen Virtuositentums herauszustellen. Unter diesem Gesichtspunkt ist es aufzufassen, wenn über allen Ausführungen die Überzeugung steht von der Erhabenheit der Tonkunst und dem Außergewöhnlichen der künstlerischen Persönlichkeit, die aus tiefstem seelischem Erleben ihre Ausdruckswerte schöpfen muß. „In der Kunst offenbart sich das Genie, diese Himmelsgabe, welche der Mensch in seiner Geburt empfängt, jederzeit durch eine Tiefe des Gefühls und eine tätige Kraft der innern Empfangnis, die ihn hinaustreibt aus dem beengenden Kreise der Alltäglichkeit.“ Über die bloße Wiedergabe eines Musikstückes nach den schulmäßigen Regeln und den Erfordernissen eines gebildeten Geschmackes hinaus muß sich in den Tönen das ganze Empfinden des Künstlers aussprechen, geformt durch „jedes frohe, jedes schmerzliche Andenken, jede Lust, die er genoß“. Die uneingeschränkte Anteilnahme des Hörers an diesem, später als Interpretation bezeichneten Einfangen der objektiven Komposition in den Spiegel persönlicher Schau wird hierbei ohne weiteres vorausgesetzt. Damit ist das Bild des reproduzierenden subjektiven Künstlertypus entworfen, wie es in der Hochromantik zur vollkommensten Ausprägung gelangte. Die unmittelbare Quelle des unerläßlichen gesteigerten Gefühlsvermögens ist letzten Endes für den Geiger die sinnliche Schönheit der angeborenen individuellen Tongebung. Sie ist es, die mit „magischer Gewalt des unwiderstehlichen Zaubers“ nicht nur dem Hörer, sondern auch dem Künstler selbst stets von neuem „das Gemüt bewegt“. Der Stolz, in der Violine „das wunderbare, des mannigfaltigsten, umfassendsten Ausdruckes fähige Instrument“ zu besitzen, und die hohe Aufgabe, ihm einen neuen Jünger zuzuführen, begeistert zu einer Sprache, die, im französischen Original unterstützt durch den Elan einer unnachahmlichen Diktion, Erinnerungen an Stellen bei deutschen Dichtern, an Heinse, Wackenroder, Jean Paul und nicht zuletzt an Hoffmann wachruft.

Indessen besteht bei dieser empfindungsselligen Gefühlsästhetik keineswegs die Gefahr poetisierenden Versinkens in die Bereiche vager Stimmungen. Als praktische Musiker stehen die Verfasser der „Mé-

thode“ noch ganz unter dem Eindruck ihres großen Vorbildes Viotti, in dessen trotz aller persönlichen Note gebändigtem, maßvollem Vortragsstil schon damals die Norm des klassischen Violinspiels gesehen wurde. Die notwendige Begrenzung des individuellen Auslebens ist anscheinend in dem Satz angedeutet: „Inwiefern etwas die Seele zu rühren und den Geist zu erheben vermag, das als Maßstab des wahrhaft Schönen feststellend gebe er sich ganz seinen Eindrücken hin, mißtraue aber seinem Enthusiasmus.“ In die gleiche Gedankenrichtung weist auch die Auffassung, daß eine universelle stilistische Bildung des Geigers durch das in der Pariser Schule seit Cartiers großartiger Anthologie des Violinspiels (1798) gepflegte Studium der Standardwerke der Violinliteratur ab Corelli und der verschiedenen Nationalstile erworben werden muß.

Zu wahrer Emphase führt schließlich der letzte Artikel „Von dem Geiste des Vortrags“, in dem nach einer einleitenden, treffenden Charakteristik des psychologischen Vorganges des Nachschaffens die Wirkung der Geige in Sonate, Quartett und Konzert geschildert wird. Als Parallelen zu Gedanken deutscher Romantiker seien ein paar Sätze daraus zitiert: „Im Adagio des Konzerts verweilt er im Innersten ergriffen länger und feierlicher bei den rührendsten Tönen. Bald irrt seine Fantasie in ersten andächtigen Harmonien umher; bald sind in traurigen, zärtlichen Stücken seine Töne tiefe Seufzer, bald Klagen, die ihm der Schmerz auspreßt, dem er sich ganz hingegen; bald erhebt er sich hohen, majestätischen, kecken Schwunges über alles Gemeine und überläßt sich ganz der Begeisterung; dann ist die Violine kein Instrument mehr, sondern die in Tönen erklingende Seele selbst. Ihr Ton, den Raum durchdringend, trifft auch das Ohr des unaufmerksamsten Zuhörers und sucht und findet in seinem Innern die gleichgestimmte Saite, die sie dann zu gleichem Klange in Schwung setzt... Mit demselben Feuer, das in ihm lodert, entzündet er die Zuhörer im Presto; er erhebt sie in seinem Aufzuge, er ergreift, er erregt Staunen durch seine Kühnheit; er rührt durch den Ausdruck des tiefen Gefühls, das ihn nie verläßt. Wie Blitze leuchten die energischen Passagen. Im Übermaß der Leidenschaft scheint das Feuer zu erlöschen; sei es durch den rauschenden Jubel der Freude oder durch den beängstigenden Druck des Schmerzes...“

In einem Begleitbrief zu seinem Manuskript hat Hoffmann Härtel auf das Wesentliche seiner Übersetzung hingewiesen: „Ein flüchtiger Blick wird Sie überzeugen, daß meine Übersetzung ganz von der älteren deutschen Ausgabe abweicht, die im Ausdruck zwar nicht übel, aber ziemlich weitschweifig ist. Ich habe mich der größten Präzision beflissen und manche Definition zum Teil hinzugefügt, zum Teil mich schärfer auszudrücken bemüht³⁾.“ Ein Vergleich mit der französischen Vorlage zeigt, daß dies besonders von den Ausführungen über die Ästhetik des Violinspiels gilt. Man kann daraus wohl entnehmen, daß Hoffmann diese Abschnitte mit mehr Anteilnahme übertragen hat als die rein technischen Erklärungen. Eine weit persönlichere Ausdrucksweise ist hier zu bemerken. Dieses oder jenes ausschmückende oder den Gegenstand näher charakterisierende Wort wird hinzugefügt, der Satzbau durch Zusammenziehen oder

³⁾ Brief Hoffmanns vom 8. Januar 1813.

Umstellen geändert und die bilderreiche, begeisterte Sprache des Originals nach Möglichkeit gesteigert. Hier ist unverkennbar über der Brotarbeit der Musikschriststeller in Hoffmann erwacht.

Trotzdem ist gewiß, daß Hoffmann auch den technischen Teil nicht ohne Verständnis übersetzt hat, stand er doch dem Violinspiel durchaus nicht als Laie gegenüber. In den Jugendjahren hatte er neben Klavier und Harfe auch Geige gespielt, ohne es allerdings auf ihr zu ähnlicher Fertigkeit wie als Pianist zu bringen. Wir wissen auch, daß er zeitlebens ein großer Freund alter Violinen gewesen ist. Weit überzeugender als in diesen geringen nachweisbaren persönlichen Beziehungen zur Geige offenbart das dichterische Schaffen sein tieferinnerliches Verhältnis zu ihr.

Im Spätsommer 1816, als Hoffmann mit der Aufführung seiner Oper „Undine“ den großen musikalischen Lebenserfolg erzielt hatte, entstand die Novelle „Rat Krespel“. In ihr spürt Hoffmann den ihn immer wieder beschäftigenden rätselhaften psychologischen Verbindungen zwischen Menschen und Gegenständen nach. Eine alte Geige, die dem Schicksal der Zergliederung durch einen um ihre Geheimnisse bemühten Sonderling entgeht, ist dafür der Ausgangspunkt. Nur dem wahren Dichter konnte das erschütternde Bild der jugendlichen Sängerin Antonie gelingen, die sich in dieser Geige wiedererkennt und über ihren Tönen das eigene Schicksal vergißt, aber auch nur dem „Erzromantiker“, der wie kein anderer sich mit ganzer Seele dem Zauber des der Menschenstimme ähnlichen Geigentons hingegeben hatte und um seine Wunder wußte. Noch spezieller mit der Geige beschäftigt sich die Erzählung „Der Baron von B.“ aus dem Jahre 1819, Hoffmanns letzter Beitrag zur „Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung“. Hier kommen violin-technische Probleme, die Entwicklungsgeschichte der Geige und ihre Literatur so eingehend zur Sprache, daß Hoffmanns genaue Vertrautheit mit der Materie offensichtlich wird. Wieder ist es der beseelte Geigenton, der als das Ideal des wahren Violinspiels gepriesen wird — echt hoffmannesk aus dem Munde eines tragikomischen Geigennarren, der sich als letzten Schüler Tartinis bezeichnet —, noch dazu auf den alten vorstradivarianischen Instrumenten und mit dem altertümlichen, stark gekrümmten Bogen.

Es wäre seltsam, wenn die Arbeit an diesen zwei Erzählungen nicht in Hoffmanns Erinnerungen an die französische Violinschule hervorgerufen haben sollte. Trotz mancher überraschender Anklänge an die Übersetzung in späteren Dichtungen und Aufsätzen bestehen keine unmittelbaren Beziehungen zu ihr, doch hat zweifellos die eingehende Beschäftigung mit der „Méthode de violon“ seine Kenntnisse von der Geige vertieft, ja es wäre denkbar, daß der alles registrierende und verarbeitende Hoffmann schon damals, im Jahre 1812, Anregungen empfing, die später in zwei seiner schönsten Erzählungen Ausdruck gefunden haben.

Zur Diskussion gestellt

Gefahren des Hochschulstudiums

Wer, wie ich, als Studierender Privatunterricht genossen und das Leben an einer Musikhochschule erst als Lehrender kennengelernt hat, darf es sich zutrauen, die Vor- und Nachteile beider Ausbildungsformen gegeneinander abzuwägen.

Zweierlei hat das Hochschulstudium ganz offenbar vor Privatstudien voraus: den viel geringeren Kostenaufwand, den es erfordert, und die umfassende musikalische Bildung, die es dem Studierenden neben seinem eigentlichen Hauptfach bietet. Und doch enthalten beide Vorzüge gleichzeitig Gefahren, die sich sehr nachteilig auswirken können. Heute schätzt man nur das wirklich hoch, was seinen Preis hat, und was man präterpropter geschenkt bekommt, wird leicht allzu selbstverständlich. Bestimmt wird mancher Vater die geringen Semestergebühren mühsam erübrigen müssen, in den Köpfen der Kinder aber dürfte es sich oft genug so darstellen, daß man ein Recht auf dieses billige Studium zu haben glaubt, daß man vergißt, wieviel der Staat dabei zuschießt (bekanntlich ist es das Vielfache der selbst gezahlten Beträge), und daß man es dann auch unwillkürlich an der eigenen Bemühung, an Fleiß und Gewissenhaftigkeit fehlen läßt. Im Privatunterricht dagegen erinnert jeder Monatsanfang mit der fälligen Honorarzahlung an die Belastung des väterlichen Geldbeutels, und das dürfte häufig den guten Willen stärken, diese mit der entsprechenden Gegenleistung zu beantworten.

Hierbei muß auch das heiße Eisen der Stipendien angefaßt werden: so segensreich sie sind, wenn sie einer echten, strebsamen Begabung zum Erfolg verhelfen, so nachteilig werden sie, wenn auch sie wieder nicht als Vergünstigung empfunden werden, die zu verdoppeltem Eifer zwingt, sondern quasi als ein gutes Recht, auf das man pochen kann. Gewiß sollten sie an Studienanfänger recht freigebig ausgeschüttet werden, denn wir brauchen die Auslesemöglichkeit, und in den Aufnahmeprüfungs-Kommissionen sitzen auch nur Menschen und keine Hellseher. Im Lauf der Zeit aber müßte im Interesse des Ganzen wie gerade auch im Interesse der jungen Leute selbst nach strengen Maßstäben gesiebt werden, wem sie weiterhin zugute kommen sollen und wem nicht. Denn die Maßstäbe, die später im künstlerischen Berufsleben gelten, sind eher noch strenger, und ist es nicht vielmehr segensreich und dankenswert, einem jungen Menschen die nutzlose Vergeudung weiterer Lebensjahre zu ersparen, wenn sich seine Eignung zum Künstlerberuf nach einer wohlbemessenen Versuchszeit als nicht ausreichend erweist? Als solche sollte man meiner Erfahrung nach drei Jahre ansetzen, denn so lange braucht fast jeder junge Mensch, um, wenn überhaupt, zu sich selbst und zur nötigen Selbständigkeit dem gewählten Beruf gegenüber zu finden. Hinsichtlich der Höhe der Stipendien allerdings müßte das Lebensminimum unbedingt gewährleistet sein. Wenn das nicht der Fall ist und das Hinzuverdienen zum Zwang wird, dann wird leicht die Jagd nach dem „Job“ zum Hauptanliegen des Studierenden und beeinträchtigt nicht nur seinen Fleiß, sondern vor allem seine Konzentration auf das Studium.

Neuerscheinung!

Schriftenreihe „DIE OPER“

Herausgeber: Stoverock / Cornelissen

für den Musikunterricht an der mittleren und höheren Schule (auch für Liebhaber). 1. Heft:

Albert Protz: Mozart „Entführung“ DM 4,40

ROBERT LIENAU



BERLIN-LICHTERFELDE

Fleiß und Konzentration, neben der Begabung Grund-
erfordernis für ein erfolgreiches Studium, werden nun
aber durch die Arbeitsweise und =atmosphäre einer
Musikschule nicht unbedingt gefördert. Das liegt
erstens an der Tatsache „Schule“, deren elementarer
Form die größte Zahl der Neuimmatrikulierten gerade
eben entronnen ist. Ihre Haltung gegenüber diesem,
meist wenig geliebten Institut war doch vorwiegend
die, mit möglichst geringem Aufwand nicht mehr als
die gerade eben unerläßliche Wirkung zu erzielen.
Erschwerend kommt hinzu, daß der Tageslauf nun
nicht mehr so regelmäßig aufgeteilt ist, sondern daß
die Unterrichtsstunden über den ganzen Tag verstreut
sind, oft mit einer oder mehreren Wartestunden durch-
gesetzt, während deren begreiflicherweise auch bei
gutem Willen nicht gerade mit besonderem Nutzen
selbständig gearbeitet werden kann. So glaubt der
junge Studierende nur allzuleicht, seine Pflicht schon
dann zu erfüllen, wenn er nur die vorgeschriebenen
Unterrichts- und Vorlesungsstunden brav besucht,
während das doch nur die Grundlage ist, auf der das
Wichtigste: die eigene Bemühung aufbauen soll.

Neben dieser zeitlich-praktischen Schwierigkeit liegt
in der Vielfalt der obligatorischen und der fakulta-
tiven Fächer — eine so umfassende musikalische Bil-
dung sie auch vermitteln können — natürlich auch die
Gefahr der Zersplitterung und der Ablenkung vom
Wesentlichen. Gerade wenn die geschilderte zeitliche
Mißlichkeit gut abgefangen ist und die Stunden in
möglichst dichter Folge angesetzt werden konnten,
dann kommt etwa ein junger Gesangsleve unmittel-
bar von dem auch physisch strapaziösen Bewegungs-
unterricht zur Gesangsstunde und eilt von da
weiter zur Gehörbildung. Er braucht also in der
Gesangsstunde erst einige Anlaufzeit, ehe er richtig
„drin“ ist, und seine Gedanken werden unmittelbar
danach wieder auf etwas völlig anderes gerichtet.
Mein Gefühl trägt mich sicher nicht, daß alles, was ich
einem Schüler in der Stunde nahezubringen versuchte,
oft genug vergessen ist, noch ehe er die Tür von außen
zugemacht hat!

Ablenkung droht aber auch von der dauernden Be-
rührung mit den Kommilitonen. Gewiß könnte fort-
laufender Gedankenaustausch mit seinesgleichen recht
förderlich sein, nur dürfte es sich leider meist um mehr
oder minder wichtigtueriesches Fachgeschwätz handeln,
das wenig Nutzen bringt.

Gegen diese Gefahren gibt es für den Studierenden
nur ein Mittel: bewußte Abwehr durch verstärkte
Selbständigkeit und Konzentration. Aber können sie
von Anfang an ernstlich gefordert werden? Unsere
Erziehungsarbeit soll ja die künstlerische Selbständi-
gkeit erst mitentwickeln helfen. Wir müssen dazu bei-
tragen, aus Kindern Erwachsene zu machen, die all-
mählich aus eigenem Antrieb und eigener Kraft das
werden wollen, wovon sie anfangs glaubten, der
Lehrer könne oder müsse sie dazu *machen*: Künstler!
Nun mißverstehe man mich nicht: es ist keine Kritik
an der Musikhochschule und ihrer Arbeitsweise beab-
sichtigt, nur sollte jeder, der in sie eintritt, von vorn-
herein wissen, welche Gefahren ihn dort erwarten und
welches Maß von Selbstdisziplin er von sich verlangen
muß, will er ihnen entgehen.

Günther Baum

Klavierspiel-Wettbewerb in Augsburg

Musikalische Wettbewerbe werden neuerdings ge-
radezu reihenweise veranstaltet. Sportlich, wie heutzutage
auch die Kunsteleven sind, produzieren sie sich
alljährlich und mancherorts in Scharen vor einer meist
prominenten Jury; nicht wenige rüsten sich sogar zu
einer kleinen Weltreise, um wenigstens die wichtig-
sten dieser Musikolympiaden absolvieren zu können.
Eine der jüngsten unter diesen Veranstaltungen ist
der Klavierspiel-Wettbewerb des Pianohauses Lang
für Jugendliche unter achtzehn Jahren, der jährlich
Ende November veranstaltet wird. Was man auch im
allgemeinen von der Sache halten mag, hier wird
wirklich etwas für das Musikleben getan; hier werden
nicht zukünftige Podiumstars „gemacht“, sondern
Talente angeregt und vor allem das Interesse an der
Hausmusik gefördert. Ein gutes Unternehmen also,
das sich auch in Augsburg, wo sich die musikalische
Jugend zum zweitenmal dem Preisrichterkollegium
des Tonkünstlervereins stellte, bereits bestens be-
währt hat.

Die Zahl der Teilnehmer war überraschend; die
Qualitäten, welche sie beim Schlußkonzert zeigten,
könnten so manchen in Resignation ergrauten Klavier-
lehrer wieder aufleben lassen. Frisch und meist in
guter Form setzten sich die Kleinen und Größeren an
den Flügel — dem unlustigen, gelangweilten Schüler
begegnete man hier nicht. Sie alle schienen begriffen
zu haben, daß auch der Liebhaber etwas können muß,
wenn seine Beschäftigung mit der Musik und mit sei-
nem Instrument sinnvoll sein soll. Er erfährt den
Ernst musikalischer Beschäftigung und lernt, was er
leisten soll. Aus diesem Grunde wäre eine Differen-
zierung des Bewertungssystems sehr zu wünschen. Es
hat sich nämlich gezeigt, daß je ein erster Preis für
die verschiedenen Altersgruppen nicht ausreicht. In
zwei Fällen mußte er geteilt werden, wobei recht un-
gleichmäßige Leistungen nebeneinander zu stehen
kamen. Andere dagegen blieben ohne Anerkennung,
wie etwa die eines siebenjährigen Buben, der in Frag-
menten Mozartscher Variationen bei aller Unvoll-
kommenheit seines Vortrags einen Grad an Ein-
führung zeigte, der bemerkenswert war. Überdies
wäre zu bedenken, ob es preiswürdig ist, wenn eine
Dreizehnjährige an einem Chopin-Nocturne herum-
fingert.

Hans Göhl

Aus dem Arbeitskreis für Schulmusik und allgemeine Musikpädagogik

1. Bundesvorsitzender: Dozent Richard Junker,
Hannover-Waldhausen, Linzer Straße 3

Landesbereich Nordrhein-Westfalen

Musikpädagogische Tagung in Hattingen-Ruhr anläß-
lich des 10jährigen Bestehens der Städtischen Sing-
schule Hattingen vom 31. März bis 3. April 1959:

„Blick in die Werkstatt der Schulmusik“ (von der
Elementarklasse bis zum Abitur), durchgeführt in
Verbindung mit der Stadt Hattingen, dem Städtischen
Kulturverein, der Volkshochschule und der Musi-
kalischen Jugend.

Tagungsplan

Dienstag, 31. März 1959

Anreisetag

18.30 Uhr: Begrüßung der Teilnehmer im Rathaus durch den Bürgermeister der Stadt Hattingen

20.00 Uhr: Eröffnungsfeier

Begrüßung der Teilnehmer durch den Vertreter des Regierungspräsidenten der Regierung Arnsberg, Herrn Regierungsdirektor Schulz

Dr. Karl H. Wörner: „Homo ludens — homo sapiens“
Hierauf: „Die Maienkönigin“ (Gluck)

Mittwoch, 1. April 1959

9.00 Uhr: „Gemeinsames Morgensingen: „Lieder der Gegenwart“ (Rosenstengel)

10.00 Uhr: Prof. Wilhelm Maler: „Was erwartet die Musikhochschule von den Abiturienten an Voraussetzungen?“

11.30 Uhr: Otto Daube: „Praktische Beispiele aus der „Arbeitsgemeinschaft Musik“ der O I und U I

16.30 Uhr: Franzpeter Goebels: Béla Bartóks „Mikrokosmos“

20.00 Uhr: Friedrich Herzfeld: „Die Jugend und die Musica nova“

Donnerstag, 2. April 1959

9.00 Uhr: Gemeinsames Morgensingen (wie 1. 4.)

10.00 Uhr: Gerhard Kube: „Musikerziehung in der Grundschule“

Hilmar Höckner: „Das 1. und 2. Schuljahr“. Dazu praktische Beispiele aus dem 1. und 2. Schuljahr (Jürgens — Schmiedel)

11.45 Uhr: „Aus der Arbeit im 5. und 6. Schuljahr“ (Daube)

16.30 Uhr: Karl-Dieter Hollmann: „Praktische Beispiele aus der Musikerziehung in der Landschule“ Komb. 3. und 4. Schuljahr)

17.30 Uhr: Arbeit im Schulchor des 6.—8. Schuljahrs

20.00 Uhr: Liederabend: „Das Sololied der Gegenwart“

Freitag, 3. April 1959

9.00 Uhr: Albrecht Rosenstengel: „Das Orff-Instrumentarium im Unterricht“

10.00 Uhr: Dr. Heinrich Lindlar: „Stimmen deutscher Komponisten zur Musik des 20. Jahrhunderts“

11.00 Uhr: Dr. Heinrich Lindlar: „Wort und Ton im (Solo) Liedschaffen der Gegenwart“

12.00 Uhr: Hildegard Krützfeld-Junker: „Das Sololied der Gegenwart im Unterricht“

16.00 Uhr: Kolloquium „Musik in der Zwangsjacke“

18.00 Uhr: Otto Daube: „Musikerziehung in Singschule und Volkshochschule“, mit praktischen Beispielen aus der Arbeit der Städtischen Singschule Hattingen

19.15 Uhr: Richard Junker: „Ergebnisse und Ausblicke“

20.00 Uhr: Geselliger Ausklang (Schulenburg-Saal)

Sonntag, 4. April 1959

Abreisetag

Sämtliche Veranstaltungen werden im Städtischen Mädchengymnasium der Stadt Hattingen, Bismarckstraße, durchgeführt, ausgenommen die des 3. April ab 16.00 Uhr nachmittags.

Die Teilnehmergebühr, gültig für alle Veranstaltungen der Tagung, beträgt 5,— DM, Hotelzimmer zum Preise von 7,— DM, 5,— DM, 4,50 DM je Nacht (vereinzelt stehen Privatzimmer zum Preise von 5,— DM zur Verfügung), können in Verbindung mit der Anmeldung zum Lehrgang bestellt werden.

Überweisung der Teilnehmergebühr wird erbeten auf das Konto Nr. 2512 der Musikalischen Jugend Deutschlands bei der Städtischen Sparkasse Hattingen oder durch Postanweisung an den „Arbeitskreis für Schulumusik“ (Daube), Hattingen-Ruhr, Waldstraße 58.

6. Bundestagung und 4. Sonderlehrgang

23. Juli—1. August 1959 in Bayreuth

Kunstwerk und Werkbetrachtung

Von der Fünftönenmusik (Pentatonik) zur Zwölftönenmusik im Unterricht der Volks-, Mittel-, Real- und Oberschule

Vorläufiger Arbeitsplan

23. 7. Anreise /Abend der Begegnung
Festspielhaus: „Der fliegende Holländer“
24. 7. Eröffnungsfeier mit Werken von Händel, Haydn, Mozart / Mitwirkung des Auswahlchores der Helene-Lange-Schule, Hannover
Grußworte
Referate: Zum Jubiläumsjahr 1959 / Orgel und Orgelmusik in der Schule
Lehrprobe: Betrachtung eines Orgelwerkes von J. S. Bach (Oberstufe)
nachmittags: Singkreis, Instrumentalkreis
abends: AG Grundschulpraxis / AG Zwölftönenmusik
Festspielhaus: „Die Meistersinger von Nürnberg“
25. 7. Instrumentalkreis / Singkreis
vormittags: Igor Strawinsky, Lebensweg, Persönlichkeit, Schaffenskreise — Ballettschaffen (mit Beispielen)
nachmittags: Fahrt nach Wunsiedel
Luisenburgerfestspiele, Besuch einer Shakespeare-Aufführung
Festspielhaus Bayreuth: „Parsifal“
26. 7. (Sonntag) Frühgottesdienste
Vortrag: Das Werden der Harmonik von der Pentatonik bis zur Enharmonik zeitgenössischer Musik (mit prakt. Beispielen)
Sing- und Instrumentalkreis, AGG
Festspielhaus: „Lohengrin“
27. 7. Sing- und Instrumentalkreis
Referate und Übungen: Wir singen Spirituals; Rhythmische Instrumente im Unterricht; Erarbeitung moderner Rhythmen (Lehrprobe); Die Kunst der freien Improvisation (Volksliedbearbeitung, Variation, Invention, Fuge, Tanzformen)
Festspielhaus: „Tristan und Isolde“
Geselliger Abend
28. 7. Fahrt nach Erlangen: Besuch des Instrumentenmuseums der Universität/Fränkische Schweiz: Bubenreuth (Geigenbaudorf), Göschwein-

stein (Orgelmusik in der Wallfahrtskirche),
offenes Singen auf der Burg, Pottenstein
(Teufelshöhle)

29. 7. Sing- und Instrumentalkreis

Von der Fünftönenmusik zur Zwölftönenmusik
Lehrprobe: Wir legen Noten (2./3. Schuljahr)
Arnold Schönberg: „Moses und Aron“
Referat und Vorführung der gesamten Oper
abends: Sonderveranstaltung, evtl. im Theater
der Stadt Bayreuth

30. 7. Bundestagung des AfS

Eingangsmusik (Sing- und Spielkreis des
Lehrgangs)
Grußwort des Oberbürgermeisters der Stadt
Bayreuth

Junge Solisten musizieren

Vortrag: Die Kunst im Zeitalter der Rationali-
sierung

Lehrprobe: J. Haydn, Symphonie Nr. 94, Satz 1
(Oberstufe)

nachmittags: Kolloquium ohne festliegendes
Thema (Fragen der Teilnehmer / Antworten)

Mitgliederversammlung: Praktische Winke für
den Unterricht, Wahlen usw., Aussprache

abends: Stunde der Musik / Alte und neue
Cembalomusik

31. 7. AG Grundschulpraxis, AG Zwölftönenmusik

Abschlußkonzert mit Werken von Moussorgsky
(Kinderlieder) und Strawinsky

Schlußwort

nachmittags: Besichtigungen in Bayreuth /
Eremitage

Abschiedsabend

1. 8. Abreisetag

Referenten u. a.: Universitätsprofessoren Th. Litt,
Bonn / R. Steglich, Erlangen / H. Stephani,
Marburg / Studienrat O. Dauber, Hattingen /
Dozenten W. Krützfeldt, Hamburg / Dr. H.
Lindlar, Bonn / Dr. Wörner, Essen / Ober-
studienrat P. Bleier, München / Studienrat A.
Rosenstengel, Hamm / Studienrätin I. Holz-
apfel, Hannover / Stud.-Ass. H. Krützfeldt-
Junker

Mitwirkende Künstler u. a.: Professor Franzpeter
Goebels, Düsseldorf / Kirchenmusikdirektor
G. Lamprecht, Bayreuth

Unterkunft in guten Privatquartieren (DM 4,-, 6,- u. 8,-).
Daneben stehen Freiquartiere zur Verfügung.

Verpflegung sehr preisgünstig (Mittagessen etwa DM 1,50) -
Kantine.

Eintrittskarten zu den Festspielen in Bayreuth: DM 25,-, 30,-,
35,-, 40,-, 45,-, 50,-;
zu den Festspielen in Wunsiedel: DM 3,50, 5,50, 6,-, 7,-.
(Wegen der ungewöhnlichen Nachfrage müssen Festspiel-
karten im voraus bezahlt werden, möglichst bei der
Bestellung.)

Fahrten nach Wunsiedel etwa DM 6,-, nach Erlangen usw.
etwa DM 8,-.

Teilnehmergebühren: Mitglieder DM 10,-, Nichtmitglieder
DM 15,-.

Verteilung der Quartiere und Karten in der Reihenfolge der
Anmeldungen.

Lehrgangsteilnehmer erhalten 33 1/3 % Fahrpreismäßigung.

Anmeldungen und Rückfragen an die Geschäftsstelle des Arbeits-
kreises, Hannover-Waldhausen, Linzer Straße 3.

Rücktritt ist bis 1. Juli gegen Zahlung einer Verwaltungsgebühr
von DM 3,- möglich.

Musikerziehung

Die Staatliche Hochschule für Musik München veran-
staltete eine Gedenkstunde für C. F. Zelter mit Chören
und Liedern; den Vortrag hielt Prof. Dr. Erich
Valentin.

Studierende der Klassen Franz Josef Maier, Karl Merg-
ler, Franzpeter Goebels, Max Martin Stein, Franz
Beyer, Walter B. Tuebben am Robert-Schumann-Kon-
servatorium Düsseldorf führten in einem Kammer-
musikabend Werke von Bach, Schubert, Britten (Sechs
Metamorphosen nach Ovid), Ravel (Pièce en forme
de Habanera für Oboe und Klavier), Bartók (14 Ba-
gatellen) und Hindemith (Sonate in Es op. 1 für Vio-
line und Klavier) auf.

Im Städtischen Konservatorium Berlin spielte Christel
Jischke Werke von Bartók, u. a. aus dem 5. und
6. Band des Mikrokosmos.

Auf Einladung der Badischen Hochschule für Musik
Karlsruhe, sprach Professor Hans-Joachim Koellreuter,
Direktor des Musik-Institutes der Universität Bahia/
Brasilien über „Ästhetische Betrachtungen zum Ver-
ständnis der Neuen Musik“.

Ein öffentlicher Vortrag in der Staatlichen Musik-
hochschule Köln von Karl O. Koch (Westdeutscher
Rundfunk) behandelte das Thema „Oper im Rund-
funk“. Gerhard Krause las in der Kölner Musikhoch-
schule über Musik im Vorderen Orient unter beson-
derer Berücksichtigung der jemenitischen und israe-
lischen Musik.

Auf Einladung der Musikalischen Jugend Münchens
spielte das Erich-Ferstl-Quartett ein Jazzkonzert. Die
einführenden Worte sprach Ludwig Wismeyer.

Das Kammerorchester des Bayerischen Staatskonser-
vatoriums der Musik Würzburg spielte im Rahmen
der „Universitätskonzerte“ unter der Leitung von
Direktor Hanns Reinartz an zwei Abenden die sechs
„Brandenburgischen Konzerte“ von Bach.

Die Staatlich anerkannte Hochschule für Musik und
Theater Heidelberg veranstaltete ein Chorkonzert mit
Werken im zweiten Weltkrieg gefallener Kompo-
nisten. Der Hochschulchor unter Dr. Hugo E. Rahner
sang Werke von Helmut Bräutigam, Hugo Distler und
Hans-Joachim Weber.

Spielmusik

Altes und neues Musiziergut für Sing- und Spielkreise

Nähere Angaben und Besetzungsvorschläge in unserem kostenlosen
40seitigen Ratgeber.

Erhältlich in jeder Musikalienhandlung oder vom Verlag SCHOTT

VERBAND DEUTSCHER ORATORIEN- UND KAMMERCHÖRE E.V.

Nachrichtenblatt · Redaktion: Prof. Dr. Erich Valentin

Friedrich Zipp

CHRISTIANE ENGELBRECHT

Friedrich Zipp wurde am 20. Juni 1914 in Frankfurt am Main geboren; er wuchs in einer musikalischen Atmosphäre auf: waren doch die Vorfahren väterlicherseits — seit der Bachzeit als Lehrer und Kantoren im Nassauischen ansässig — schon mit dem musikalischen Arbeitszeug ausgerüstet. So schien es nicht weiter verwunderlich, daß bereits der Jüngling seinen Beruf deutlich vor sich sah: Musizieren, Komponieren, Musiker zu werden. Seit dem zehnten Jahre Musik ausübend, hat sich Zipp schrittweise — kompositorisch zunächst als Autodidakt — den Weg zum Handwerk seiner Kunst geebnet. Nach dem Abitur (1933) boten die Universität und das Hochscho Konservatorium in Frankfurt umfassende Möglichkeiten, um den Bildungsdrang nicht nur auf dem Gebiet der Musik, sondern auch in philosophischen, theologischen und pädagogischen Studien zu befriedigen. Die praktische Musikausbildung lag in den Händen von Bernhard Sekles (der auch Hindemiths Lehrer gewesen ist) und Helmut Walcha (Orgel). Bei weiteren Studien an der Charlottenburger Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik wurde Armin Knab der Lehrer und richtungweisende Förderer auf dem kompositorischen Weg. Die „Prüfung für das künstlerische Lehramt“ sowie die große Kirchenmusikerprüfung bildeten 1938 den Abschluß der Studien und eröffneten ein vielseitiges Aufgabenfeld auf schulischem und kirchlichem Gebiet. So war Zipp nach 1938 in seiner Vaterstadt Frankfurt gleichzeitig als Lehrer am Musischen Gymnasium (zusammen mit Kurt Thomas) und als Kirchenmusiker tätig. Während des Krieges bedeutete die Einberufung zur Wehrmacht (1941–45) eine Unterbrechung des künstlerischen Wirkens. 1947 erfolgte dann die Berufung als Lehrer für Tonsatz und Gehörbildung an die Frankfurter Musikhochschule, jenes Institut, an dem er früher selbst studiert hatte.

Überblickt man das kompositorische Schaffen des knapp 45jährigen, so lassen sich aus der Vielfalt des bisher Geleisteten zwei Hauptrichtungen herauslesen: die Gebiete der weltlichen und der geistlichen Vokalmusik, denen er vorzugsweise sein Schaffen gewidmet hat, getreu dem alten Kantorenbrauch: es können aus der Ad-hoc-Musik große und reife Leistungen erwachsen, wenn handwerkliches Können sich mit künstlerischer Begabung verbindet.

In den Werken für Frauen- und Jugendchor sowie unter den zahlreichen Männerchören halten sich Originalchöre und Volksliedbearbeitungen die Waage. Dabei ist es interessant zu sehen, wie Zipp in den Sätzen zu Volksliedern — wegen ihres melodischen Reichtums werden alte Weisen bevorzugt — dem Duktus der Melodie nachspürt und danach den Satz

entsprechend gestaltet. Wo Melodie und Text syllabisch deklamiert werden, paßt er den Satz akkordisch ein, dort dagegen, wo eine melismatische Linie die Weise bestimmt, weiß er sie in ein feines polyphones Gewebe zu flechten. Daneben entstehen eigene Lieder nach alten und neuen Texten, die eingehende Beschäftigung mit dem Wesen der verschiedenen Dichtungen verraten: z. B. die schlichten Hermann-Claudius-Lieder und die innigen Wiegenlieder nach J. Weinheber für Frauenchor. Oder man sehe und höre die lustige Schilderung des „armen Schwartenhals“ (Des Knaben Wunderhorn) für Männerchor. Hier bieten sich ebenso vielfältige Gestaltungsmöglichkeiten für Männerchöre wie in dem „Reiselied“ (H. Hesse), dessen besinnliche Worte auch in der Musik widerklingen.

Sehr umfangreich sind die Lieder und Liedbearbeitungen für gemischten Chor. Auch hier wieder wird geistliche und weltliche Literatur in gleicher Weise berücksichtigt. Unter den weltlichen Chören sei das balladeske sechsstimmige „Der Kuckuck und die Nachtigall“ (Des Knaben Wunderhorn) erwähnt sowie op. 19 „Chinesische Jahreszeiten“, ein Zyklus für A-cappella-Chor, in dem die zarte chinesische Lyrik in ebenso pastosen, eigenartig schillernden Sätzen eingefangen wird.

Vier „Kleine geistliche Konzerte“ für Singstimmen, Instrumente und Orgel suchen ihren formalen Ursprung in den ähnlichen Gattungsbelegen des 17. Jahrhunderts, während die Liederspiele und Kantaten den kunstreichen Kompositions-Handwerker im vornehmsten Sinne des Wortes nun in seiner Tätigkeit als Lehrer und Chorleiter zeigen, der mit feinem Verständnis für die Leistungsfähigkeit der Jugend die Werke so anlegt, daß sie gerne musiziert werden. Die Kantate „Denn eine Zeit wird kommen“ für Singstimme und Instrumente (Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier) stellt das Eichendorfflied in den Mittelpunkt, dem ein längeres Vorspiel vorausgeht, und verlangt leistungsfähige Instrumentalisten. Ein „Heiteres Tierliederspiel“ für Jugendchor und Instrumente sowie kleine Volksliedkantaten unter den Titeln „Kein schöner Land“ und „Fest und Feier“ möchten die Freude der Jugend am Selbstmusizieren fördern. Weitere zahlreiche Liedkantaten sind schönes Musiziergut für Schule, Hausmusikkreise, Chorgemeinschaften und Männerchöre.

Wie in den kleinen Werken Zipp den entsprechenden schlichten Ton findet, so wächst er am größeren Werk mit den Anforderungen. Die „Hymne an die Freiheit“ für gemischten oder Männerchor und Orchester ist ein eindrucksvolles Werk, das seine Uraufführung 1954

anlässlich des DAS-Festes in Hannover erlebte. Die Weihe, die dieser Komposition eigen ist, tritt schon in dem intradenhaften Vorspiel mit festlichen Trompeten hervor und wird dann durch den akkordisch-homophonen Chorsatz gesteigert. Eine Reihe Choral-kantaten verschiedenster Besetzung ist für die kirchenmusikalische Praxis in Gottesdienst und Abend-musiken gedacht. In der großangelegten Choralfeier „Ist Gott für mich“ (op. 45) für zwei gemischte Chöre, Solisten, Blechbläser und Pauken wird die Gemeinde durch das Mitsingen des Chorals selbst in den Strom der Musik einbezogen.

Obwohl der Schwerpunkt von Zipps Schaffen im letzten Jahrzehnt auf vokalem Gebiet lag, kommt er ursprünglich von der Instrumentalmusik her, die er ebenfalls bedacht hat. So ist z. B. eine „Suite für Flöte und Streicher“ (op. 35) — auch erschienen für Flöte und Klavier — ein reizvolles Stück für Solist und Kammerorchester: 1. und 3. Satz sind mit allerlei rhythmischen Feinheiten gewürzte scherzhafte Widerspiele zwischen Flöte und Streichern, darin eingebettet der 2. Satz, ein lyrisches *Espressivo* mit weit ausschwingenden melodischen Bögen der Flöte im Wechselspiel mit der 1. Violine über den akkordisch begleitenden Streichern; der 4. Satz mündet nach einer deklamatorischen Einleitung in ein „*Allegro e ritmico*“, das den lustigen Kehraus bildet. Eine „Sonatine“ für Altblockflöte (Querflöte) und Cembalo (Klavier), op. 23, der im 2. Satz Variationen über ein altes Volkslied eingefügt sind, ist ein hübsches, nicht schweres Werk für das häusliche Musizieren. Anspruchsvollere Klavierspielern sei die von barockem Musiziergeist befruchtete „Canzona e Sonata“, op. 22, für Klavier zu vier Händen empfohlen. Die Organisten finden in der „Fantasie“ (op. 14), dem „Festlichen Vorspiel“ (op. 33) sowie in vielen Choralvorspielen ebenfalls dankbare Aufgaben. Die jüngst im Druck erschienene „Musik für Orchester“ (2 Flöten, Glockenspiele, Streicher und Schlagzeug) eignet sich gut für Schulfeste und Feiern. Auch dieses Werk zeigt wiederum die Freude Zipps an rhythmischen Affekten, spannungsgeladenen Pausen und musikantischem Konzertieren.

Überblickt man das bisherige Schaffen des Komponisten, so läßt sich darin schon ein gerader Weg ablesen, der auf ein Ziel hinführt, das wir dankbar erkennen: Es ist „angewandte Kunst“, die uns hier geboten wird. Es ist Musik, aus dem Leben erwachsen, fürs Leben bestimmt.

Sing- und Chorarbeit

Gern wird jeder Singeleiter, wo immer er in seiner praktischen Arbeit Verbindung mit dem Lied hat, die Hilfe entgegennehmen, die ihm durch die Liedblattreihe „*Lieder für alle*“ angeboten wird (Bärenreiter-Verlag, Kassel). Hier findet er altes und neues Liedgut, unter einem bestimmten Leitgedanken glücklich ausgewählt. Die Sätze lassen sich chorisch leicht erarbeiten. Mit den Heften „*Gesellige Hausmusik*“ möchte ihr Herausgeber, Gerd Watkinson, dem „Familien-Musizieren“ Anregungen vermitteln. Nach Durchsicht des Heftes „*Macht hoch die Tür*“ darf man überzeugt sein, daß insbesondere auch unsere Schulen und Singkreise die Anregungen aufgreifen werden.

Die von G. Watkinson, J. Bender und H. Micheelsen zu dem bekannten Adventslied komponierten Sing- und Spielmusiken sind ohne besondere Schwierigkeiten zu bewältigen. Wichtig sind die im gleichen Heft mitgeteilten Besetzungsmöglichkeiten.

In der Reihe „*Der Chorsinger*“ legt G. Watkinson zwei Hefte mit eigenen Vertonungen romantischer und zeitgenössischer Gedichte vor. Die Titel der beiden Hefte sind: „*Musik bewegt mich*“, zehn einfache Chorlieder für gemischte Stimmen, und „*Hör, es klagt die Flöte wieder*“, zehn einfache Chorlieder für gleiche Stimmen. Die Kompositionen sind schlicht melodisch, rhythmisch lebendig und weit entfernt von romantischer Klangsclawerei.

Leistungsfähige Sing- und Chorgemeinschaften sollten es in keinem Falle unterlassen, sowohl Ernst Peppings „*Volkslieder für zwei Frauen*“ und eine Männerstimme“ als auch H. Bornefelds „*Volksliederbuch für gemischte Stimmen*“ verstärkte Aufmerksamkeit zu schenken. Peppings meisterhafte Satzkunst verlangt zur Wiedergabe (36 Sätze!) einen ausgewogenen linearen Chorklang. Hohes Verantwortungsgefühl spricht aus Bornefelds „*Volksliederbuch*“. Der Komponist vertritt die Auffassung, daß eine „*Rettung*“ unseres deutschen Volksliedes heute nur noch dann erfolgen kann, wenn es „mit den Mitteln der Kunst — und zwar einer heutigen Kunst“ gefaßt wird. Bornefelds Volksliedsätze können bis auf wenige Ausnahmen mit Instrumenten musiziert werden. Da auch kurze Vor- und Nachspiele beigelegt wurden, ist selbst ein „kantatenartiger Ausbau“ möglich. Die aus einer völlig neuen Sicht geschaffenen Liedsätze nehmen in der vorhandenen Literatur eine besondere Stellung ein.

Heinrich Polloczek

Ernst Krenek: „*Ich singe wieder, wenn es tagt*“ für gemischten Chor und Streichorchester oder Streichquintett auf einen Text von Walther von der Vogelweide (Verlag B. Schott's Söhne, Mainz 1958).

Ein seltsam vielschichtiges Werk auf der Grenze zwischen Tonalität und Atonalität, zwischen Sprödigkeit und doch wieder verhaltener Ekstase. Die Streicher haben außer in einem kurzen Vorspiel und in einigen eingeschobenen Takten im wesentlichen nur stützende, umspielende oder verdoppelnde Funktion.

Helmut Schmidt-Garre

Volksliedsätze von Pepping

Wertvolle neue Musik und trotzdem nicht schwer, das ist immer noch eine selten anzutreffende Verbindung. In den Volksliedern für zwei Frauen- und zwei Männerstimmen von Ernst Pepping (Bärenreiter-Verlag, Kassel) ist diese Synthese vollauf geglückt. Meist handelt es sich um bekannte Volkslieder, wie „*Ade zur guten Nacht*“, „*Und in dem Schneegebirge*“, „*Im Maien, im Maien*“, „*All mein Gedanken*“ (insgesamt 24 Lieder), die der Komponist mit einem geradezu sprudelnden Reichtum an Einfällen zu charakteristischen Stücken verarbeitet hat. Dabei sind die Sätze weit entfernt von aller nur äußerlichen Effekthascherei und steht jede Note im Spannungsfeld kunstvoller Substanz. Aus der kaum übersehbaren Flut heutiger Volksliedsatzproduktion ragt dieses Heft jedenfalls durch seine Qualität weit hervor.

HB

DIE SINGSCHULE

Mitteilungsblatt des Verbandes der Singschulen e. V. · Redaktion: Ludwig Wismeyer

Der »unmusikalische« Schüler

FRITZ BOSE

Musikpsychologische Bemerkungen zu einem pädagogischen Problem

Der Lehrer beurteilt seine Schüler oft primär nach ihren Leistungen, erst sekundär nach ihrer Persönlichkeit. Auch die Begabungen vermeint er meist an den Leistungen ablesen zu können. So erscheinen auch dem Musiklehrer seine Zöglinge als mehr oder weniger begabte Musiker. Die Masse ist normal „musikalisch“, einige Sonderfälle von Hochbegabung heben sich hervor, und ein gewisser Prozentsatz gilt als minder begabt oder „unmusikalisch“. Der Maßstab sind die Leistungen, vor allem das Singen und Nachsingen von Liedern, Einzeltönen und Intervallen.

*

Gegen diese landläufige Einteilung ist vom Standpunkt des Musikpsychologen vieles einzuwenden. Als erstes schon, daß sie den Zustand der Musikalität oder Unmusikalität, wie er manchem Lehrer erscheint, als eine gegebene, unveränderliche Tatsache hinstellt. Weder wird gefragt, woher dieser Zustand kommt, noch, wie man ihn ändern kann. Es wird oft vorausgesetzt, daß „Musikalität“ eine ererbte Eigenschaft ist, die absolut oder vorwiegend unveränderlich ist und bleibt. Dieser Auffassung wird von der modernen Kinderpsychologie widersprochen. Es gilt vielmehr als sicher, daß die musikalischen Anlagen in starkem Maße umweltbedingt sind und vor allem in früher Kindheit durch Einflüsse der Umgebung ebenso sehr gefördert wie unterdrückt werden können. Die musikalische ist nur ein Teil der allgemeinen musischen Begabung und wird zwar ererbt, ist jedoch in weitem Umfang entwicklungsfähig. Bis auf einige Fälle ausgesprochener krankhafter Minderbegabung, die meist mit organischen Anomalien gekoppelt waren, hat jeder Mensch entwicklungsfähige Anlagen nach vielen Seiten hin. Es gibt natürlich angeborene Blindheit und Taubheit, und es gibt auch angeborene Farbenblindheit, wie es angeborene Fehler der akustischen Wahrnehmung gibt, die man durch Umwelteinflüsse, Erziehung und Übung nicht beheben kann. Aber sie sind sehr selten.

Freilich sind die ererbten Voraussetzungen bei allen Menschen grundverschieden. Wie sehr aber Wille und Übung, Vorbild und Erziehung die ererbten Anlagen in ihrer Entwicklung beeinflussen, ist von der experimentellen Psychologie und besonders auch von der Zwillingsforschung mehrfach bewiesen worden. Von Hornbostel untersuchte die musikalischen Anlagen und Fähigkeiten sowie den Werdegang von zwei erwachsenen (eineiigen) Zwillingsschwestern. Die eine hatte ihre musikalische Veranlagung systematisch ausgebildet und zum Beruf gewählt — sie war Klavierlehrerin —, während die andere, völlig gleich von der Natur Ausgestattete, ihre Veranlagung nicht

weiter gepflegt hatte und einen anderen, nicht-musikalischen Beruf erlernt hatte. In den musikalischen Begabungsprüfungen (mit Tests von Stumpf u. a.) zeigte die Klavierlehrerin gute musikalische Fähigkeiten, in manchen Fällen sogar ausgezeichnete. Die andere Schwester dagegen erwies sich als kaum

Waldemar Klink,

eine der bekanntesten Persönlichkeiten des süddeutschen Chorlebens und der Singschulidee, seit 1935 Leiter der Nürnberger Städtischen Singschule und Dirigent der unter ihm gegründeten und zu großem Ansehen gebrachten „Nürnberger Singschenschaft“, wurde am 14. Februar 65 Jahre alt. Klink hat seine Erfahrungen als Chorleiter, die er immer — wie die Singschularbeit — als eine stimmpädagogische Aufgabe erfüllt, in dem Buch „Der Chorleiter“ niedergelegt (Verlag Schott's Söhne, Mainz) und hat sich auch als gewandter, mit gesundem Klangsinne begabter Bearbeiter von Chören einen Namen gemacht. Die Programme der Nürnberger Junggesangs-Konzerte bieten alljährlich Musterbeispiele von unkonventionellen und organisch aufgebauten Lied- und Kantatenfolgen.



durchschnittlich befähigt. Da die Erbmasse bei ein-eigen Zwillingen gleich ist, kann also auch die Kla-vierlehrerin ursprünglich nur mittelmäßig talentiert gewesen sein. Durch Ausbildung und Übung ent-wickelte sie ihre durchschnittliche Erbanlage bis zu musikalischen Fähigkeiten, die einer weit höheren Begabungsklasse entsprachen und ihr gestatteten, die nicht leichte staatliche Musiklehrerprüfung abzulegen und einen brauchbaren Klavierunterricht zu erteilen, der sie ernährte.

*

Der Lehrer, der die falsch singenden Kinder als „un-musikalisch“ ablehnt und vom Singen dispensiert und damit erst recht aus der Gemeinschaft der „Musika-lischen“ ausstößt, irrt sich, wenn er „Musikalität“ mit der Fähigkeit des richtigen und tonreinen Singens gleichsetzt. Die musikalische Anlage ist so vielseitig und komplex, daß die Stimmbeherrschung nur eine von vielen musikalischen Fähigkeiten ist, und nicht einmal eine der wichtigsten. Wichtiger ist z. B. die Fähigkeit der Wahrnehmung und Darstellung rhyth-mischer Gestalten, weil sie mit dem lebenswichtigen Zeitsinn verknüpft ist. Das Falschsingen ist oft genug nur ein Versagen des Mutes, eine Folge von Hem-mungen und Schüchternheit. Dabei kann es zu Span-nungszuständen und Verkrampfungen in der Mus-kuulatur des Stimmapparates kommen. Die meisten Störungen der normalen Stimmfunktion sind nervlich bedingt. Wirklich angeborene Anomalien des Stimm-apparates sind genau so selten wie echte Defekte des Gehörs. Und selbst solche Defekte im nervösen oder muskulären Teil des Stimmapparates, die natürlich eine musikalische Stimmbetätigung auch bei Übung nicht erzielen lassen, müssen durchaus nicht mit ent-sprechenden Absonderlichkeiten des Hörapparats ge-koppelt sein. Wer nicht singen kann, braucht deshalb nicht „unmusikalisch“ zu sein. Er vermag vielleicht sehr wohl Musik zu hören und zu erfassen. Er kann z. B. auch sehr gute Anlagen auf rhythmischem Ge-biet haben, er kann auch gute harmonische und tonale, sogar melodische Anlagen haben und mag vielleicht auch ein tüchtiger Instrumentalist werden. Es ist gar nicht so sehr selten, daß auch gute Instrumentalisten nicht singen können. (Daß sogar Opernsänger nicht tonrein singen können, ist auch schon dagewesen!)

Die weitaus meisten Nicht-Sänger, besonders unter Kindern, sind nicht „unmusikalisch“, sondern nur gehemmt, eingeschüchtert und vernachlässigt. Und unter den Erwachsenen sind viele in der Pubertät stimmlich oder sonst überfordert worden. Im allge-meinen kann man sagen: wer sprechen kann, kann auch singen.

*

Der Prozentsatz der „Unmusikalischen“ ist nicht überall und stets derselbe. Es gibt musikalische Klas-sen und solche, in denen keine vernünftige Arbeit auf musikalischem Gebiet möglich zu sein scheint. Es gibt auch Klassen, wo ein sonst überall geachteter und geliebter Musiklehrer sich vergeblich abmüht, einen Funken von Begeisterung für die Musik in der trägen Masse zu wecken. In diesen Klassen herrscht eine rüde Abneigung gegen alles Musische. Musik ist dort nicht gefragt. Das sind dann gewöhnlich „schwierige“ Klassen, bei denen in keinem Fach Leistungen und Disziplin zu erzielen sind. Hier herrschen meist einige besonders rohe Elemente über die Masse. Entfernt man sie oder zerstört man die Grüppchen und Klün-

gel, ändert sich meist sofort die Haltung der Klasse. Das betrifft den Musikunterricht so gut wie alle Fächer.

Es ist auch bekannt, daß einzelne Lehrer stets einen hohen Anteil von „Unmusikalischen“ in ihren Klas-sen haben. Andere erzielen, wohin sie auch kommen, stets gute Leistungen und haben wenig „Brummer“ unter ihren Kindern. Sie kommen auch mit solchen Klassen gut aus, die ihren Vorgängern eine Schar musikalischer Krüppel zu sein schienen. Es ist also durchaus auch eine Frage der Persönlichkeit des Leh-rers und seiner Fähigkeiten, besonders seiner päd-agogischen Fähigkeiten, welche Leistungen eine Klasse im Fach Musik aufzuweisen hat. Und da ja in der Schule „Begabung“ nach der Leistung bewertet wird, so könnte man meinen, daß der gute Lehrer „musika-lische“, der schlechte „unmusikalische“ Schüler her-vorbringt.

Darin liegt ein Widerspruch versteckt, wenn man da-von ausgeht, daß Musikalität wie Unmusikalität an-geborene Eigenschaften sind. Denn glaubt man an die Unveränderlichkeit der Erbanlagen, dann müßte der Prozentsatz von Begabten und „Brummern“ gleich-bleiben und von der Person und der Fähigkeit des Musiklehrers nicht zu beeinflussen sein. Entschließt man sich aber zu der Erkenntnis, daß die ererbte Anlage weitgehend pädagogischer Beeinflussung zu-gänglich ist, dann sind die „Brummer“ eben nicht unbegabt, sondern vor allem vernachlässigt, zurück-gesetzt, gehemmt und ohne richtigen Kontakt. Der gute Pädagoge wird solche Außenseiter leicht ein-fangen. Er wird durch sein Vorbild und durch die Kraft seiner Liebe zu seinem Amt und seinen Schü-lern auch die Widerspenstigen und die Mutlosen fesseln und für die Mitarbeit in der Gemeinschaft gewinnen. Die Liebe, die er an die Sache und an die Personen verschwendet, macht sich bezahlt. Sie wird immer erwidert und trägt Frucht. In einer Atmosphäre freundschaftlicher Zuneigung gedeiht unter den Händen des guten Lehrers jedes Werk. Der ungeschickte Pädagoge macht aus jeder Klasse eine mißgelaunte Horde widerborstiger Ignoranten und Bösewichte.

*

Es gibt noch einen Grund mehr, an der Unveränder-lichkeit der musikalischen Begabung zu zweifeln. Das ist die Erkenntnis, daß es eine isolierte spezifisch musikalische Begabung gar nicht gibt. Musikalität ist ein Teil der gesamten Veranlagung und nur die Aus-wirkung derselben auf eine bestimmte Erscheinungs- und Betätigungsform. Mit anderen Worten: das musikalisch begabte Kind ist allgemein begabt, das musikalisch unbegabte ist auch in anderen Leistungen unter Durchschnitt veranlagt. Als Heinrich Schüßler 1916 die musikalischen und sonstigen Schulleistungen von 400 Schulkindern an ihren Abgangszeugnissen verglich, fand er, daß unter den 200 Kindern mit nicht genügenden musikalischen Leistungen (Singen „man-gelhaft“ und „ungenügend“) 60 Prozent einmal oder mehrmals sitzengeblieben waren, von den musika-lischen Kindern („Gut“ und „Sehr gut“) nur 20 Pro-zent. Die allgemeinen Schulleistungen in den wissen-schaftlichen Fächern übertrafen bei den musikalischen Kindern die der unmusikalischen um 15 Prozent. Er folgerte daraus nebenbei — die Untersuchung hatte ein anderes Ziel —, daß die „Unmusikalischen einem niederen Begabungstyp angehören“, aber er zog nicht den naheliegenden Schluß, daß andererseits auch die

musikalischen Kinder nur allgemein besser entwickelte, im ganzen geschicktere und gescheiterte Kinder seien. Beweise dafür bieten seine eigenen statistischen Erhebungen: z. B. zeigt sich, daß die Musikalischen weitaus häufiger als die Unmusikalischen auch gute Zeichner sind.

Eigene Untersuchungen konnten die Wahrheit von Schüßlers Beobachtungen bestätigen. Die Kinder mit guten musikalischen Schulleistungen sind auch allgemein geschickter und aufgeschlossener als die „unmusikalischen“. Ihnen gegenüber machen diese einen ungünstigeren Allgemeineindruck. Sie sind körperlich und geistig weniger gewandt, häufig „schlechte Schüler“ und sogar „schwierige“ Kinder, störrisch, gehemmt, ungezogen, ohne geselligen Kontakt zu den Kameraden. Der Mangel an Musikalität erscheint also nicht als einziger Mangel ihrer Persönlichkeit. Er ist nur ein Symptom für eine ungewöhnliche psychophysische Gesamtkonstitution.

Und wenn nun umgekehrt die „musikalischen“ Kinder allgemein bessere Schüler und Kameraden als die „unmusikalischen“ sind, so ist das nicht — wie man nach Schüßler glauben sollte — eine nur zufällige Parallele, sondern die Folge einer ursächlichen Verbindung von musikalischer und allgemeiner Begabung.

Es wäre aber falsch, hieraus nun wieder auf die Unveränderlichkeit einer solchen musikalischen wie allgemeinen Begabung zu schließen. Denn immer wieder erweist sich jede Art von Begabung oder Nichtbegabung als abhängig von vielen Faktoren der Umwelt. Die „Unmusikalischen“ aus der von mir im Verlauf dieser Untersuchungen und Nachprüfungen beobachteten Kinderschar stammten immer aus Familien, in denen wenig oder gar nicht mit den Kindern musiziert worden war. Die Eltern, gerade aus sogenanntem gutem Hause, hatten nicht Zeit, sich genügend mit den Kindern zu beschäftigen. Oft waren es Einzelkinder. Viele der von uns beobachteten „Unmusikalischen“ stammten aus Familien, in denen sie Tag für Tag der ununterbrochenen Berieselung mit Rundfunkmusik ausgesetzt waren. Das Kind war in einer Wolke von Geräuschen aufgewachsen, die es nicht erfassen und sich aneignen konnte, da sie das kindliche Fassungsvermögen weit überstieg. Ähnlich erging es uns mit Kindern von tagtäglich übenden Berufsmusikern. Die Kinder kamen gar nicht auf die Idee, selbst zu singen, weil sie ständig von Tonwellen und Geräuschkulissen eingehüllt waren.

*

Man kann die meisten Fälle von „Unmusikalität“ mit geeigneten pädagogischen Maßnahmen kurieren. Dabei zeigt sich dann, daß gleichzeitig mit den Mängeln auf musikalischem Gebiet auch die gekoppelten Fehler auf anderen Gebieten verschwinden. Hebt man diese „Brummer“ aus der Vereinsamung, in die sie verdrängt wurden oder in die sie sich selbst hineinmanövriert haben, indem man sie zur tätigen Mitarbeit, zur Entwicklung der eigenen Fähigkeiten und zur Einordnung in die Gemeinschaft der Spielenden und Singenden gewinnt, so wirkt sich das auf allen Gebieten günstig aus.

In ausgedehnten Versuchsreihen, die ich in Zusammenarbeit mit der Musikpädagogin Dr. Lucy Gelber 1932—38 an Berliner Kindern im Alter von vier bis zehn Jahren durchführte, konnte die Frage geklärt werden, wieweit bei „Unmusikalischen“ durch geeig-

nete musikpädagogische Maßnahmen eine Besserung der vermeintlichen Begabungsmängel erzielt werden kann. Wir unterwiesen die Kinder in kleinen gemischten Gruppen, nach Altersklassen getrennt, in einer eigenen, vom Spieltrieb der Kinder her bestimmten Methode in musikalischer Elementarlehre, Gehör- und rhythmischer Bildung, Singen und Spielen auf kindertümlichen Musikinstrumenten. Es gelang in allen Fällen, die genügend lange in Beobachtung und Unterweisung standen, die anfangs sehr krassen Unterschiede der Leistung zwischen den „Brummern“ und den normal singenden Kindern allmählich ganz verschwinden zu lassen.

Dabei konnten wir stets auch die Erfahrung machen, daß sich mit der Besserung der musikalischen Leistungen auch die allgemeinen Schulleistungen und vor allem das Verhalten der Kinder günstig entwickelte. Die vorher störrischen, unleidlichen und schwer lenkbaren Kinder wurden zu normalen, mehr oder weniger braven Schülern. Der wiedergewonnene soziale Kontakt zu anderen Kindern weckte ihren Ehrgeiz, es den anderen auch in den übrigen Fächern gleichzutun. Erlöst aus der freiwilligen oder unfreiwilligen Abseitsstellung, wirkte sich die Besserung auf allen Gebieten aus.

Es lohnt sich also stets, den „Unmusikalischen“ unter den Schulkindern ein besonderes Maß von Beachtung und Liebe entgegenzubringen. Die Förderung ihrer vernachlässigten musikalischen Anlagen kann nicht nur für das schulisch weniger wichtige Fach Musik bedeutsam werden, sie trägt ganz allgemein zur Hebung der Persönlichkeit und zur seelischen Gesundung dieser Kinder und damit auch zur Besserung ihrer Schulleistungen bei. Nach unseren Untersuchungsergebnissen ist es jedenfalls pädagogisch in höchstem Maße unverantwortlich, diese „Brummer“ nicht mitsingen zu lassen oder gar überhaupt vom Musikunterricht auszuschließen. Damit vermauert man ihnen den bereits gestörten Zugang zur Musik endgültig. Dieser Ausschluß bedeutet für sie eine schwere psychologische Schädigung. Sie, die bereits gewisse Mängel in ihrem sozialen Verhalten zeigen, erfahren dadurch eine weitere Isolierung, was ihre Eigenbrötelei und die gefürchteten Unarten nur noch verstärkt. Die Ermunterung dieser gehemmten Kinder zum Mitsingen und zu kleinen musikalisch-rhythmischen Leistungen, die ihrem Vermögen angepaßt sind, baut diesen Kindern eine Brücke zu der Gemeinschaft der Musikalischen, aus der sie sich ausgeschlossen fühlten. Gerade auf dem Gebiet der Musik ist dieser Kontakt verhältnismäßig leicht zu finden. Kleine Erfolge wecken das Selbstvertrauen, der Stolz auf das Erreichte, die geglückte Eingliederung in die Gemeinschaft beflügeln die Kinder, das gesamte Verhalten schlägt um, ein neues Verhältnis zur Schule und zur Arbeit, zum Spiel und zur Kameradschaft wird gefunden.

*

Man hört gelegentlich von schlechten Schulleistungen und geringem sozialem Kontakt bei hervorragend musikalisch Begabten. Das erweckt den Anschein, als wäre das extrem musikalische Kind einseitig erbmäßig begünstigt auf Kosten anderer Erbanlagen. Das muß jedoch nicht der Fall sein. Diese musikalischen Wunderkinder sind meist nach allen Gebieten hin normal begabt oder sogar hochbegabt — weil ja die musikalische nur ein Teil der allgemeinen mu-

sischen Begabung ist —, aber sie haben andere Seiten ihrer Begabung schon früh vernachlässigt. Sie interessieren sich ausschließlich für die Musik. Sie haben für andere Dinge nichts mehr übrig, weder Zeit noch Interesse. Dabei werden sie, wenn sie täglich, freiwillig oder nicht, bis zu zehn Stunden üben, ebenso zum Außenseiter wie der „Unmusikalische“.

Nach alledem empfiehlt es sich nicht, an der zu starren Einteilung der Schüler in „musikalische“ und „unmusikalische“ festzuhalten. Die Übergänge sind fließend und die Anlagen von Natur aus nicht so sehr entscheidend wie der Werdegang und die Einflüsse der Umwelt in Schule und Elternhaus. Die meisten vermeintlich unmusikalischen Kinder sind nur in ihrer normalen Entwicklung gestört, gehemmt oder vernachlässigt. Solche Vernachlässigungen aber ruhig bestehen zu lassen, ohne den Versuch zu machen, sie zu beheben, ist unverantwortlich. Hier liegen für den Musikerzieher wichtige und lohnende Aufgaben.

DER VERBAND BERICHTET

Den Mitgliedern des Verbandes der Singschulen wird folgender Hinweis auf die Ausschüttung von Mitteln zur Pflege der Volksmusik in Erinnerung gebracht:

„Alljährlich stellt der bayerische Staat für die Pflege der Volksmusik einen gewissen Betrag zur Verfügung. Singschulen, die von dieser Ausschüttung eine Zuwendung erhalten wollen, müssen durch ihren Schulträger (Gemeinden oder andere öffentliche bzw. private Schulträger) genau begründete Gesuche an das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus richten. Für alle Zuwendungen verlangt das Ministerium einen ausführlichen Verwendungsnachweis. Die Zuschüsse sind in jedem Fall nur einmalige Beihilfen. Sie müssen, falls die dringende Notwendigkeit dafür nachgewiesen werden kann, jedes Jahr neu erbeten werden.“

Zwei weitere Teile des Bibliothekverzeichnisses des Verbandes, enthaltend die Gruppen C und D (= gemischter Chor a cappella und gemischter Chor mit Instrumenten), befinden sich derzeit im Druck. Sie werden nach Erscheinen den korporativen Mitgliedern ohne besondere Anforderung zugestellt. Einzelmitglieder können diese Verzeichnisse gem. Beschluß der Vorstandschaft vom 12. Juli 1958 gegen Voreinsendung des Portos (DM —,25) bestellen.

Die Kassenverwaltung des Verbandes bittet die Einzelmitglieder dringend, bei Überweisung der Bezugsgebühren für die „Neue Zeitschrift für Musik“ die seit 1. Januar 1958 geltenden Sätze zu beachten, wie sie mit Rundschreiben vom 31. Januar 1958 und in den Verbandsmitteilungen vom April 1958 allen Mitgliedern mitgeteilt worden sind. Trotzdem gehen immer noch Zahlungen ein, denen die alten Bezugsgebühren zugrunde liegen. Die notwendigen Benachrichtigungen belasten die Kassenverwaltung und die Kasse unnötig. Diejenigen Mitglieder, die einen Jahresbeitrag von DM 20,— für das Kalenderjahr 1959 überwiesen haben, werden deshalb gebeten, den Restbetrag von DM 4,— umgehend an den Verband zu überweisen (Konten: Postscheckamt München 25077 oder Stadtparkasse Augsburg 51157).

AUS DEN SINGSCHULSÄLEN

Die gemeindliche Singschule Wackersdorf hatte mit einer Aufführung des Krippenspiels „Schimmel, Och und Eselein“ (Text von Markus Polder, Musik von Franz Biebl) einen schönen Erfolg. Die lokale Presse berichtet von „spontanem Beifall“ und einer „aufgeschlossenen Zuhörerschaft“, der die gemeindliche Singschule etwas bedeutet, und schließt ihren Bericht mit dem Wunsch an Singschulleiter Oberlehrer Hans Lobmeyer, „daß die Singschule weiterhin in diesem Geiste gedeihen möge“.

Erfolgreiche Singschularbeit in der Schweiz

Aus der Schweiz erreichen uns häufig Berichte von ehemaligen Teilnehmern am Singschullehrerseminar in Augsburg. Überall ist darin die fruchtbare Wirksamkeit des Singschulgedankens im Sinne Albert Greiners zu lesen. So leitet in Chur Luzius Juon einen Kammerchor und ein Collegium musicum, über deren Konzert das „Bündner Tagblatt“ u. a. schreibt: „... das Auftreten der 14 Sängerinnen und 12 Sänger war vorbildlich. Es verriet Zucht, Ordnung und Natürlichkeit, eine starke Willensäußerung aus freien Stücken. Dieses erzieherische Moment darf nicht übersehen werden. Das ist eine Vorbedingung zu einer künstlerischen Leistung. Es ist eine erfreuliche Tatsache, diese jungen Leute (17- bis 20jährig) der Kunst dienen zu sehen. Unter z. T. bedeutenden persönlichen Opfern besuchen sie die Proben und Aufführungen . . . Eine solche Jugend muß gewinnen.“ Das Programm des Konzerts umfaßte Motetten und Kantaten von Schütz, Buxtehude und Bach.

Kurios

William Byrd, Los Angeles, Pianist und Musikpädagoge, hat eine *musikalische Kurzschrift* erfunden, die es jedem Hörer ermöglichen soll, ein Musikwerk gleich welcher Art sofort schriftlich festzulegen. Über diese musikalische Stenographie, die nach jahrelangen Versuchen entwickelt wurde, unterrichtet ein ausführliches Lehrbuch des Erfinders. Nach Verlautbarung sollen für die Praxis später nur Bleistift und weißes Papier notwendig sein. Ein Lehrgang zur Erlernung der Schrift dauert zwei Jahre.

BORIS BLACHER

schrrieb für das

Modern Jazz-Quartet

» TWO POEMS «

Partitur und Stimmen DM 8,—

BOTE & BOCK · BERLIN · WIESBADEN

Meisterwerke der Musikliteratur

RICHARD STRAUSS

Der Bürger als Edelmann

Suite op. 60

Allein! Weh, ganz allein — Elektra, Schwester — Was willst du, fremder Mensch, aus „Elektra“,
Ah! Du wolltest mich nicht deinen Mund küssen lassen, Jochanaan!, aus „Salome“

Chikagoer Symphonie-Orchester · Dirigent: Fritz Reiner
LM 6047/1-2

Der Rosenkavalier

Komödie für Musik in 3 Akten

Maria Reining — Ludwig Weber — Sena Jurinac — Alfred Poell — Hilde Güden — Anton
Dermota u. a.

Wiener Philharmoniker und Chor der Wiener Staatsoper · Dirigent: Erich Kleiber

LXT 2954/57

Querschnitt: BLK 16 507

Verlag Furstner, Klavierauszug mit Text DM 36,— / Studienpartitur gebunden DM 60,—

Die Frau ohne Schatten

Oper in 3 Akten

Leonie Rysanek — Hans Hopf — Elisabeth Höngen — Kurt Böhm — Emmy Loose — Karl Terkal
Christel Goltz u. a.

Wiener Philharmoniker und Chor der Wiener Staatsoper · Dirigent: Karl Böhm

LXT 5180/84

Querschnitt: BLK 16 079

Verlag Furstner, Klavierauszug mit Text DM 36,— / Studienpartitur gebunden DM 75,—

Arabella

Lyrische Komödie in 2 Aufzügen

Otto Edlmann — Ira Malaniuk — Lisa della Casa — Hilde Güden — George London — Anton
Dermota u. a.

Wiener Philharmoniker · Dirigent: Georg Solti

Rückseite der letzten Platte: Vier letzte Lieder · Lisa della Casa

Wiener Philharmoniker · Dirigent: Karl Böhm

LXT 5403/06

Querschnitt: BLK 16 501

Klavierauszug mit Text Ed. Schott DM 30,—

DECCA

RCA

LANGSPIELPLATTEN

TELDEC »Telefunken - Decca« Schallplatten-Gesellschaft mbH, Hamburg

Aufführungs- und Studienmaterialie der hier angezeigten Werke im Verlag oder Vertrieb von
B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

LOUIS-SPOHR- GEDENKTAGE KASSEL 1959

Samstag, 4. April 1959, 20.00 Uhr, Ständehausaal

KAMMERKONZERT

Louis Spohr Streichquartett G-Dur op. 58/3
Ludwig van Beethoven Streichquartett G-Dur op. 18 Nr. 2
Louis Spohr Doppelstreichquartett Nr. III
e-Moll op. 87

Ausführende: Das „Streichquartett Berlin“

Sonntag, 5. April 1959, 11.30 Uhr, Stadthalle

FESTAKT

Louis Spohr Ouvertüre zu der Oper „Der Alchymist“
Andantino aus der Symphonie Nr. IV
F-Dur op. 86 „Die Weihe der Töne“

Festansprache:

Winkl. Hofrat Professor Dr. Joseph Gregor (Wien)
„Louis Spohr — Meister der Weltromantik“

Louis Spohr „Vater unser“ für 4 Solostimmen, vierstimmigen gemischten Chor und Orchester

Ausführende: Helen Laird (Sopran), Margarete Ast (Alt),
Horst Wilhelm (Tenor), Egmont Koch
(Baß). Kasseler Chorvereinigungen (400
Sängerinnen und Sänger). Das Orchester
des Staatstheaters Kassel

Leitung: Generalmusikdirektor Paul Schmitz

Montag, 6. April 1959, 20.00 Uhr, Stadthalle

SYMPHONIEKONZERT

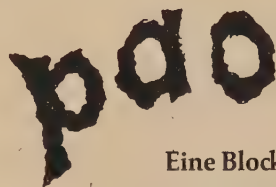
Wolfgang A. Mozart Symphonie D-Dur KV 503
Louis Spohr Violinkonzert Nr. VII e-Moll
op. 38
Louis Spohr Symphonie Nr. V c-Moll op. 102

Ausführende: Rudolf Schulz (Berlin), Violine
Das Orchester des Staatstheaters Kassel

Leitung: Generalmusikdirektor Paul Schmitz

Nähere Auskünfte, Vorbestellungen von Einlaßkarten,
Hotelzimmern usw. durch den Kasseler Verkehrsverein,
Kassel, Kiosk am Hauptbahnhof

Dieses hier ist „PAO“
die reizende Figur einer neuartigen
Blockflötenfibel für Kinder



Eine Blockflötenfibel

von

LINDE HÖFFER v. WINTERFELD

Bildhafte Gestaltung Erika van Loyen.

92 Seiten, Format 27,5 × 20,5 cm.

Die neuartige Blockflötenfibel vermittelt mit Hilfe des bildhaften Eindrucks dem Kind die Anfänge des Blockflötenspiels. Linde Höffer v. Winterfeld verstand es, den gesamten Lehrstoff in eine anregende, reizende Geschichte zu kleiden, mit der sie das musikalisch interessierte Kind gleichsam im Plauderton durch einen genau durchdachten Unterrichtskurs führt, den Erika van Loyen mit ihren charakteristischen Bildern anschaulich illustrierte.

Fordern Sie unseren Prospekt
mit Probeseiten

HANS SIKORSKI HAMBURG

Gesucht wird jüngerer Mitarbeiter

zur Unterstützung des Leiters unserer
KONZERT- u. THEATERABTEILUNG

Dem Betreffenden werden wichtige Aufgaben propagandistischer Natur zufallen wie auch Besuche und Verhandlungen mit Theatern, Rundfunk und ähnlichen Instituten und der sich daraus ergebende Verkehr mit den Komponisten des Verlages. Diesen Aufgaben mit entwicklungsfähiger Tendenz müssen die gebotenen Voraussetzungen entsprechen:
Künstlerisch, praktisch und menschlich.

Interessenten werden um Angabe der individuellen Fähigkeiten gebeten, mit Lichtbild und handgeschriebenem Lebenslauf.

MUSIKVERLAG B. SCHOTT'S SÖHNE
MAINZ

Bei der Stadtverwaltung Velbert/Rheinland
50 000 Einwohner, ist die Stelle eines

städtischen Musikreferenten

zum baldmöglichsten Dienstantritt zu besetzen.

Zu den Aufgaben des städtischen Musikreferenten gehören:

- a) Organisation und Abwicklung des gesamten städtischen Musikwesens im Rahmen des Kulturprogramms der Stadt;
- b) Leitung der Jugendmusikschule;
- c) Durchführung der Schulkonzerte.

Darüber hinaus werden Begabung zur Musikerziehung, Befähigung zur Leitung von Chor und Orchester sowie die Beherrschung von Klavier und einem Streichinstrument gefordert.

Dem Musikreferenten obliegt außerdem die Leitung eines Liebhaberorchesters (Collegium musicum).

Das Beschäftigungsverhältnis unterliegt in arbeitsrechtlicher Hinsicht den Bestimmungen der Tarifordnung A für Angestellte im öffentlichen Dienst. Die Vergütung erfolgt nach Vergütungsgruppe III TO. A.

Die Stadt Velbert verfügt über ein reiches Musikleben, das bisher von einem ausgezeichneten Referenten, der verstorben ist, betreut wurde.

Die Bewerbungen sind unter Beifügung eines Lebenslaufes, fachlichen Zeugnissen und Referenzen innerhalb von drei Wochen nach Veröffentlichung dieser Ausschreibung an die Stadtverwaltung Velbert einzureichen.

Velbert, den 13. Februar 1959

Der Stadtdirektor

EIN NEUES WERK DES GROSSEN ERZÄHLERS

Max Brod
JUGEND IM NEBEL

100 Seiten, Gln., DM 5,80

In einigen schweren Charakterprüfungen wird in diesem kleinen Roman das Existentielle eines jungen, begabten, hingabefähigen und gutwilligen Menschen auf die Waage gelegt. Ob er die Prüfungen besteht? Das ist, um der „Brüchigkeit“ alles Weltlichen willen und der unseres Zeitalters besonders, nur schwer zu entscheiden. Was als entzückendes Märchen der Knabenseele begann, endet in tragischer Verstrickung. Geahnte und kindlich empfundene Anziehung durch die reife leidenschaftliche Frau bildet die erste Station, es folgt der läuternde Einfluß eines geliebten und verehrten Lehrers, und dann schließt sich mit neuerlicher erotischer Anfechtung der Kreis und führt in weiterer Folge zur Katastrophe in der afrikanischen Wüste. Man kann füglich manches Autobiographische in den erzählten Schicksalen vermuten, doch wird es durch Sprachkunst und immer zu Gebote stehende reiche Erfindung zur festen Struktur der Dichtung erhoben. In der Atmosphäre des alten Prag, in der die wesentlichen Teile des Romans sich abspielen, machen sich Anklänge an das alte Wien Grillparzers geltend, an die Novelle vom „Armen Spielmann“, an Stifiers menschenfreundliche Lehrbereitschaft. Diese Zusammenhänge werden vom Dichter tief empfunden, er steuert abseits von der Mode die Linie einer realistischen Präzision, die experimentierend den Ausgleich gegenüber lyrischer Schönheit mit leiser Ironie anstrebt. Der absolut treffende, nicht der auffallende und grelle Ausdruck wird gesucht. Günter Blöcker schrieb über einen inhaltlich und sprachlich verwandten Roman Max Brods im Berliner „Tagesspiegel“: „In der bezeichnenden Art, das Chaos, die seelische Unterwelt mit einer beinahe anmutigen Exaktheit zu bewältigen, haben sie beide (Kafka und Brod) Anteil an jener Kalligraphie des Dämonischen, die das Geschenk des Prager Genius an die deutsche Literatur ist.“

ECKART-VERLAG, WITTEN / BERLIN

Zum 80. Geburtstag von

JOSEPH HAAS

liegen in Neu-Ausgabe vor

Lose Blätter

(op. 16)

Vortragsstücke für Klavier DM 3,—

Frohe Launen

(op. 18)

6 Humoresken für Klavier DM 3,—

D. RAHTER

Hamburg — London

*Das unentbehrliche Nachschlagewerk
für alle Jazz-Freunde
und Platten-Sammler*

Die Deutsche Jazz-Discographie

herausgegeben von Horst H. Lange

enthält auf 656 Seiten über 10000 Plattentitel, die in der Zeit zwischen 1913 und 1955 in Deutschland erschienen sind.

Jeder Titel mit genauen Aufnahme- und Besetzungsangaben.

kart. DM 14,70

Zu beziehen durch jede Buch- oder
Musikalienhandlung

BOTE & BOCK

Berlin · Wiesbaden

SCHULEN FÜR DEN JAZZFREUND

POSAUNE

Tommy Dorseys Posaunenschule "the modern trombonist"

Diese Schule führt den Studierenden vom Anfang an stufenweise durch einen systematischen Unterrichtskursus bis zu schwierigen technischen Studien für den fortgeschrittenen Spieler.

KLARINETTE

Benny Goodmans Klarinettenschule "own clarinet method"

Ein hervorragendes Schulwerk des großen Klarinettisten Benny Goodman, das auf anschauliche Weise die Erlernung der Klarinette ermöglicht.

VIBRAPHON

Das Vibraphon im Jazz von Hermann Gschwendtner

Spezial-Übungen für Vibraphonisten, die sich besonders mit der Vier-Schlägel-Handhabung befassen.

SCHLAGZEUG

Latin-American-Method von Hermann Gschwendtner

Eine Spezialschule für lateinamerikanische Rhythmusinstrumente demonstriert von Karl Sanner. Seltene Fotos internationaler Größen.

Drummer-Schule von Karl Sanner

Ein neuartiges Schulwerk für den modernen Drummer, das auch dem Anfänger durch klaren Aufbau und Fotodemonstration die Schlagzeugtechnik von heute vermittelt. Zahlreiche Großfotos internationaler Drummer.

Buddy Richs Schlagzeugschule

für Deutschland bearbeitet von Hans Podehl

Die deutsche Übersetzung der amerikanischen Originalausgabe.

**MUSIKVERLAG HANS GERIG
KÖLN**

ALFRED BARESEL

DER RHYTHMUS in der Jazz- und Tanzmusik

Eine umwälzende Betrachtungsweise
des Jazz

Bestell-Nr.: MT 9

DM 8,—

Zu beziehen durch Buch- u. Musikalien-
handlungen

MATTH. HOHNER AG
MUSIKVERLAG TROSSINGEN

Neue Jazzliteratur

Moderne Jazz-Schlagzeugschule von Joe Hackbarth

für kleine und große Trommel, Becken und Tom-
Tom, zur Erzielung der völligen Unabhängigkeit
von Händen und Füßen DM 5,50

Wie arrangiere ich für meine Combo? von Creutziger-Baresel

Einführung in die Besetzung und Spielweise der
Klein-Ensembles der Tanzmusik DM 3,—

Jazz-Klavierschule von Gebhardt-Baresel, 13. Auflage

Neueste Ausgabe unter Mitarbeit von Wolfgang
Lauth, dem „Jazzmusiker des Jahres 1958“, und
Hans Creutziger DM 6,—

Der Saxophonist im modernen Tanzorchester von Bräu-Baresel

Einführung in die Improvisation nach dem Ak-
kordsymbol DM 4,—

Verlangen Sie unseren ausführlichen, reichbebilderten
Jazz-Spezialkatalog

 Musikverlag Wilhelm Zimmermann
Frankfurt a. M.

Guterhaltene

SCHALLPLATTEN 78 U

(Wagner, Brahms, Tschaikowsky, Strauss),
auch für Schul- und Studienzwecke geeignet, gibt ab
Hans John, Gütersloh/Westf., Augustastraße 11

ALTE UND NEUE MEISTER-GEIGEN

Bogen, Etwis, Saiten, Reparaturen,
Feinstimmer für Geige und Cello

Hermann Glassl, München 13, Adalbertstr. 17

3 1/2 STUNDEN SENDEZEIT

Ein außergewöhnlicher Erfolg für ein Buch. Ein Buch,
das in jede Bibliothek gehört.

HELMUT KIRCHMEYER

Igor Strawinsky — Zeitgeschichte im Persönlichkeitsbild

Dr. Herbert Eimert, Köln:

„So stellt er Strawinsky in den weiten Horizont der
Zeitgeschichte, worunter er die ganze neuere Entwick-
lung von Liszt und Mussorgsky bis zu Schönberg und
Strawinsky versteht. Es geht ihm nicht im Sinne üblicher
Biographik um Strawinsky, sondern um den breiten
geistesgeschichtlichen Horizont der Neuen Musik.“

XVI + 789 Seiten, mit dem denkbar umfangreichsten
bibliographischen Material, Gzlw. DM 75,—

GUSTAV BOSSE VERLAG REGENSBURG

Hochschulinstitut für Musik Trossingen

Leitung: Prof. Guido Waldmann

lehrt alle Fachgebiete der Musik

bildet Lehrkräfte für Jugendmusikschulen aus

dient der Fortbildung aller auf dem Gebiet der Laien-
musik tätigen Kräfte.

Das Hochschulinstitut gliedert sich in folgende

Abteilungen:

Privatmusikerziehung, Schulmusik (Volks- und Mittel-
schule), Jugend- und Volksmusik, Rhythmik, Kirchen-
musik, Chorleiter, Bläuserschule.

Vorbereitung zum Casals-Kurs in Zermatt.

Auskunft: Trossingen (Wttbg.), Karlsplatz, Tel.: 320

Bergisches Landeskonservatorium Wuppertal und Haan

Direktor: Martin Stephani

Einführungs-, Fortbildungs- und Meisterklassen auf allen
Gebieten der Tonkunst, praktische Chöre, Orchester- und
Kammermusikübungen, wissenschaftliche Seminare.
Arbeitsgemeinschaften, Abend- u. Wochenendkurse sowie
Opern-, Ballett-, Orchester-, Jugendmusik- u. Singschule:
für Liebhaber- und Berufsausbildung
bis zur fachlichen und künstlerischen Reife.

Sekretariat: Wuppertal-Elberfeld, Tannenbergsstraße 3,
(3 17 38)

Konservatorium der Stadt Duisburg

Leitung: Dir. Dr. Karl Otto Schauerte
Schule für Musikkfreunde – Ausbildung in Gesang und allen Instrumenten – Theoretische Kurse / Fachschule für Musik – Seminar für Musikerziehung – Opernchorschule – Orchesterschule – Opernschule.

Auskunft: Sekretariat, Neckarstraße 1 (Stadttheater),
Fernsprecher: 344 47, Nebenstelle 78.

STÄDT. KONSERVATORIUM OSNABRÜCK

Direktor: Karl Schäfer

Ausbildung in allen musikalischen Fächern. Seminar für Privatmusikerzieher. Orchesterschule. Abteilung für ev. Kirchenmusik. Chorleiterseminar. Jugendmusikschule. Meisterklassen Detlef Kraus und Karl-Heinz Schlüter (Klavier), Cyrill Kopatschka (Violine).

Auskunft und Anmeldung Hakenstr. 9, Tel. 4031, Nebenstelle 373.

städt. akademie für tonkunst, darmstadt

Kommissarische Leitung: Irmgard Balthasar.

Meister- und Ausbildungsklassen, Opern- und Orchesterschule, Seminar für Privatmusikerzieher m. Staatsexamen. Erw. Seminar m. Abschlußprüfung f. Jugendmusikschulen, Chor, Orchest., Vorlesungen

Komposition: Heiß, Lechner / Gesang: Dr. Hudemann, Einfeldt, Zeh / Violine: Barchet, Dieffenbach, Meyer-Siching, Müller-Gündner, Oscher / Violoncello: Lechner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hoppstock, Zerah / Dirigieren: Franz / Kammermusik: Dennemarck / Tonsatz: Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte: Widmaier / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz vom Hess, Landestheater / Pädagogik – Methodik – Psychologie: Balthasar.

Auskunft und Anmeldung:
Sekretariat, Darmstadt, Hermannstraße 4
Telefon: 8031, Nebenstelle 339

Stadt. Hochschule für Musik und Theater Mannheim (staatl. anerkannt)

Leitung: Direktor Prof. Richard Laugs

Ausbildung in allen musikalischen Fächern. – Seminar für Privatmusiklehrer. – Opernschule in Verbindung mit dem Mannheimer Nationaltheater. – Komposition und Tonsatz: Hans Vogt, Schatt. – Dirigieren: Prof. Laugs, Wilke. – Gesang: Neuenschwander, Laube, Müller, Seremi, Hölzlin, Ganjon. – Tasteninstrumente: Prof. Laugs, Schulze, Rehberg, Mayer, Vogel, Schwarz, Landmann (Orgel). – Violine: Mendius, Ringelberg. – Viola: Krug. – Violoncello: Adomeit. – Blasinstrumente u. Harfe: Mitglieder des Nationaltheaterorchesters. – Chor: Wilke. – Opernschule: Dr. Klaiber, Dr. Eggert, Vogt. – Musikgeschichte: Dr. Tröller. – Gastdozent: Prof. Friedrich Wührer (Staatliche Hochschule für Musik in München), Klavier.

Auskunft durch die Verwaltung, R 5, 6.

Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar v. Knorr

Ausbildungsklassen f. Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten-, Streich- u. Blasinstr., Harfe, Schlaginstr. – Solistenklassen f. Gesang u. alle Instrumentalfächer –

Kirchenmusikabteilung – Schulmusikabteilung (Ausbildungszweige f. höhere u. Mittelschulen) – Seminare f. Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung u. Jugend- u. Volksmusik – Opernabteilung – Schauspielabteilung – Tanzabteilung – Orchesterschule. Auskunft u. Anmeldung: Hannover, Walderseestraße 100, Fernruf 1 66 11.

Folkwangschule der Stadt Essen

Musik · Tanz · Schauspiel · Sprechen

Auskunft und Prospekte: Essen-Werden, Abtei

Telefon 49 24 51/53 · gepr. 1927

Direktor: GMD Professor Heinz Dressel

Abt. Musik: Leitung Prof. Heinz Dressel
Ausbildung

bis zur Konzert- bzw. Bühnen- oder Orchesterreife. Klavier: Detlef Kraus, G. Stieglitz, I. Zucca-Sehlbach, E. Hüppe, A. Janning. – Violine: Wolfgang Marschner, Prof. F. Peter, G. Peter, R. Haass. – Cello: Klaus Storck. Cembalo und Generalbaß: Helma Elsner. – Komposition und Tonsatz: Erich Sehlbach, Siegfried Reda. – Musikwissenschaft u. Studio für Neue Musik: Dr. Karl H. Wörner.

Orchesterschule: Leitung Prof. Heinz Dressel

Opernabteilung: Leitung Prof. H. Dressel. – Gesang: Hilde Wesselmann und C. Kaiser-Breme. – Leitung der musikalischen Einstudierung: H. J. Knauer. – Leitung des szenischen Unterrichts: Günther Roth. – Opernchorschule: H. J. Knauer. – Dirigenten- u. Chorleiterklassen: Prof. H. Dressel, K. Linke. – Seminar für Privatmusiklehrer. – Jugendmusikerzieher: G. Stieglitz. – Rhythmische Erziehung: E. Conrad. – Katholische Kirchenmusik: Prof. E. Kaller. – Evangelische Kirchenmusik: Kirchenmusikdirektor Reda.

Abt. Tanz: Leitung Kurt Jooss. Bühnentanzklassen, Seminar für Tanzpädagogik, theoretisch-praktische Ausbildung in Tanzschrift (Kinetographie Laban).

Abt. Schauspiel u. Sprechen: Leitung N.N.

stellvertretender Leiter Eugen Wallrath.

Ausbildung bis zur offiziellen Bühnenprüfung, Seminar für Sprecher, Sprecherziehung und Sprechkunde.

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor Dr. Gerhard Nestler

Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorerziehung.

Meisterklassen für Klavier (Yvonne Loriod), Violine (Bronislaw Gimpel), Viola, Violoncello, Gesang und Dirigieren.

Seminare für Schulmusik, Evang. u. Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Opernschule.

Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Bad. Sängerbund.

Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18.

DÜSSELDORF ROBERT-SCHUMANN-KONSERVATORIUM

Direktor: Prof.
Dr. Joseph Neyses

Meister- und Ausbildungsklassen für alle Instrumente, Gesang, Dirigieren und Komposition / Orchesterschule / Propädeutisches Seminar / Seminar für Privatmusiklehrer / Seminar für Katholische Kirchenmusik / Abteilung für Toningenieur.

Auskunft und Anmeldung: Sekretariat Düsseldorf, Inselstraße 27, Ruf 44 63 32

Wer wohnt wo?

Jede Zeile dieser Anzeigen-Tafel kostet bei sechsmaligem Erscheinen im ganzen Jahr 6,40 DM

KLAVIER: Grete Altstadt-Grupp , Wiesbaden, Bierstadter Höhe 21, Klassik bis Zeitgenossen	SOPRAN: Margot Müller , Hagen (Westf.), Bahnhofstraße 41, Telefon 65 75
KLAVIER: Sascha Bergdolt , Wuppertal-Elberfeld, Eddastraße 1-3 parterre, Tel. 3 74 53 Konzerte - Unterricht	SOPRAN: Barbara Preisker , Oratorium und Liederabende (Begleiter Gerhard Dettmering), Frankfurt (Main), Dahmannstraße 19. Ruf: 4 89 14
KLAVIER: Liesel Cruciger , Krefeld, Germaniastraße 205, Ruf 2 46 40	SOPRAN: Ruth Siebenborn , Soest (Westf.), Kölner Ring Nr. 43, Tel. 25 77, Konzert, Lied, Oratorium
KLAVIER: Erika Frieser , Dabringhausen, Bez. Düsseldorf, Höferhof 16, Tel. 1 64	ALT: Friedel Becker-Brill , Wuppertal-Elberfeld, Schmachtenbergweg 27, Telefon 3 50 39
KLAVIER UND CEMBALO: Franzpeter Goebels , Mülheim (Ruhr)-Saarn, Klosterstraße 57, Fernruf 4 81 88	ALT: Bertamaria Klaemdt , Konzert- u. Oratoriensängerin, Köln-Lindenthal, Decksteinerstraße 2, Tel. 43 37 50
KLAVIER: Anneliese Hasselmann , Dierdorf (Bez. Kobl.)	ALT: Lotte Wolf-Matthäus , Konzert- und Oratoriensängerin, Ilten-Hannover. Telefon Lehrte 28 57
KLAVIER: Marianne Krasmann , Bremen, Klugkiststr. 2 F, Telefon 4 79 50	KONTRA-ALT: Dore Blindow , Oratoriensängerin, Bremen, „Friedehorst“, Tel. 7 51 47
KLAVIER: G. Louegk , München, Möhlstraße 30	BARITON: Friedrich Härtel , Düsseldorf, G.-Poensgen-Straße 27 (1 52 77), Lied, Oratorium, Unterricht
KLAVIER: Prof. Karl Hermann Pillney , Staatliche Hochschule für Musik, Köln, Tel. Bensberg 26 27	BASS-BARITON: Eugen Klein , Wanne-Eickel, Unser-Fritz-Straße 95, Tel. 7 13 96
KLAVIER: Eleonore Stix , Gauting vor München, Waldpromenade 40, Telefon München 8 85 60	BASS-BARITON: Wolfgang Nietzer , Heilbronn, Solothurner Straße 17, Telefon 62 70
KLAVIER: Ele Unkelbach-Eckhardt , Mülheim/Ruhr Klavierstudio - Konzerte. Prinzenhöhe 22, Ruf 49 04 89	BASS-BARITON: Hermann Rieth , Konzert - Oratorium, Freiburg i. Br., Schönbergstraße 120
VIOLIN-KLAVIER-DUO: Berger/Linder , Basel, Grellingerstraße 36, klassische und moderne Duolliteratur	BASS: Rainer Grönke , Hannover, Sekretariat Lutter/Barenberg, Seesener Straße 87, Tel. 2 20
VIOLINE: Ernst Hoffmann , Konzert-Violinist, Violinstudio, Hannover, Auf dem Emmerberge 30, Tel. 8 40 31	GESANGSAUSBILDUNG: Bertha Dammann - Helmut Laue , Mikrophon-Schulung, Hamburg 20, Alsterkrugchaussee 114, Ruf 51 76 82
CELLO: Eleftherios Papastavro , Paris 15, 21 Boulevard de Grenelle	GESANGSAUSBILDUNG: Edmund Jördens , staatl. anerkannt, Hamburg-Reinbek, Tilsiter Weg 12, Tel. 72 65 80
CELLO: Prof. Slavko Popoff , Wien 4/50, Theresianumg. 13 Solisten-Ausbildung für Orchester und Bühne	GESANGSAUSBILDUNG: Prof. Paul Lohmann , Wiesbaden, Umlandstr. 16, und Prof. Franziska Martienßen-Lohmann , Düsseldorf, Kaiserswerther Straße 218
CELLO: Carlth. Preußner , Marxgrün/Oberfr. (Frankenwald), Landhaus Preußner, Meisterkurse	GESANGSSTUDIO: Inge Wis Meyer-Reuter , München 27, Mauerkircherstraße 43, Ruf 48 30 60, Gesangsausbildung, Stimmkontrolle für Sänger und Schauspieler
VIOLONCELLO, VIOLA DA GAMBA UND BARYTON: Prof. K. M. Schwamberger , Salzburg, Mozarteum	KATH. KIRCHENMUSIK: Karlheinz Hodes , Schumann-Konservatorium Düsseldorf. Münsterkirche Neuß, Neuß (Rhein), Ertstraße 70, Tel. 22 89
STREICHTRIO: Herrmann-Trio (Herrmann, Kramer-Büche, Molzahn) , Frankfurt/Main, Im Burgfeld 212, Tel. 52 72 56	BUHNENTANZ: Schule Frida Holst (anerkannt v. d. Bü.-Genoss.) Duisburg, Stadttheater
ORGEL: Günther Bönigk , Helmbrechts/Oberfr. In- und ausländische Orgelmusik, bes. Gegenwart	KOMPOSITION: Prof. Dr. Karl Hasse , Klavier, Orgel, Kammermusik mit u. ohne Klavier, Orchester, Chor u. Ord., Lieder. Köln, Loreleistr. 8, III. (Sendet auch zur Ansicht.)
SOPRAN (Koloratur): Adele Daniel , Konzertsängerin, Bad Ems (Lahn), Wilhelmsallee 3	
SOPRAN: Elisabeth Lüpke-Hoffmann , Lied - Konzert, Oper, Oratorium. Hannover, Auf dem Emmerberge 30, Tel. 8 40 31	
SOPRAN: Ilse Mengis , Karlsruhe, Gabelsbergerstraße 6 Tel. 5 38 67, Konzert, Lied, Oratorium	



Alte und neue Meister-Instrumente · Kunstgeigenbau

HAMMA & CO.

STUTTGART-N · HERDWEG 58 · GEGRÜNDET 1864

Fachmännische Bedienung · Künstlerische Reparaturen

An- und Verkauf alter Violinen, Violas, Celli und sämtlicher Zubehörteile
„PALLADA“, das hervorragende Reinigungsmittel für Streichinstrumente

ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

Unter dem Patronat der Hohnerstiftung
herausgegeben von Wilibald Gurlitt
in Verbindung mit H. Bessler, W. Ger-
stenberg, A. Schmitz und L. Schrade
Schriftleiter: Hans Heinrich Eggebrecht

Festheft WILIBALD GURLITT zum 70. Geburtstag

- H. Anglès**, Musikalische Beziehungen zwischen
Deutschland und Spanien in der Zeit vom
5. bis 14. Jahrhundert
- H. Bessler**, Umgangsmusik und Darbietungs-
musik im 16. Jahrhundert
- W. Blankenburg**, Der Harmoniebegriff in der
lutherisch-barocken Musikanschauung
- H. H. Eggebrecht**, Zum Figur-Begriff der Musica
poetica
- H. Erpf**, Über Bach-Analysen am Beispiel einer
Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier
- K. G. Fellerer**, Agrippe von Nettesheim und die
Musik
- K. von Fischer**, Zur Entwicklung der italienischen
Trecento-Notation
- W. Fortner**, Komposition als Unterricht
- W. Gerstenberg**, Über Mozarts Klavierstil
- R. Hammerstein**, Instrumenta Hieronymi
- H. Husmann**, Sinn und Wesen der Tropen, ver-
anschaulicht an den Introitus-Tropen des
Weihnachtsfestes
- J. Lohmann**, Der Ursprung der Musik
- Chr. Mahrenholz**, Grundsätze der Dispositions-
gestaltung des Orgelbauers Gottfried Silber-
mann
- C. A. Moberg**, Die Musik in Guido von Arezzos
Solmisationshymne
- J. Müller-Blattau**, Bachs Goldberg-Variationen
- H. Osthoff**, Das Magnificat bei Josquin Desprez
- A. Schmitz**, Zur motettischen Passion des
16. Jahrhunderts
- H. H. Stuckenschmidt**, Deutung der Gegenwart

260 Seiten mit 20 ganzseitigen Tafeln und zahl-
reichen Notenbeispielen

Beziehbar auch als Einzelheft zum Preise von
DM 18,-

Jahresabonnement DM 20,-

Jahrgänge IX (1952) bis XV (1958) noch lieferbar

VERLAG
ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT
Trossingen
Löhstraße 32

KURT HERRMANN

Klassiker und Romantiker in Neuaus-
gaben für den Klavierunterricht

ZWEIHÄNDIG

Klaviermusik des 17. und 18. Jahrhunderts

2 Bände je DM 3,60

Eine Fundgrube entzückender Kostbarkeiten aus Erst-
drucken und Manuskripten des Cembalo-Zeitalters

Lehrmeister und Schüler Joh. Seb. Bachs

2 Bände je DM 3,60

Originalkompositionen von Froberger, Reinken, Buxte-
hude, Fischer, Pachelbel, Kuhnau, Böhm, Frescobaldi,
W. Fr. Bach, Ph. E. Bach, Krebs, Nichelmann, Goldberg
u. a.

Die ersten Klassiker

Originalkompositionen

Band I Händel/Haydn, Band II Mozart/Beethoven,
Band III Schubert/Schumann/Weber

je DM 3,60

Leichte Tanz- und Spielstücke aus 3 Jahrhunderten

DM 3,20

Original-Klaviermusik von Ebner, Fischer, Kirnberger,
Purcell bis Beethoven, Schubert und Weber

Der erste Bach Neue Folge

DM 3,60

26 Originalstücke aus Werken J. S. Bachs

Ludwig van Beethoven, 6 Deutsche Tänze

DM 1,90

erstmalig veröffentlicht

Der unbekannte Beethoven

2 Bände je DM 3,50

Volklied-Variationen

(Themen und Variationen aus op. 105 und op. 107)

Joseph Haydn, Ballo Tedesco

DM 1,80

Zehn deutsche Tänze

Joseph Haydn, Zwölf Menuette

DM 2,40

Domenico Scarlatti, 17 leichte Stücke

DM 2,70

Leichte Tänze und Originalstücke

VIERHÄNDIG

Georg Bizet, Jeux d'enfants (Kinderspiele)

DM 4,-

Originalstücke, praktische Neuausgabe

W. A. Mozart, Fünf Contretänze

DM 2,20

VERLAG HUG & CO.

Postfach Zürich 22

DREI NEUE BÄNDE

in der Reihe

Die schönsten Klavierwerke großer Meister

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Edition Schott 506 DM 4,50

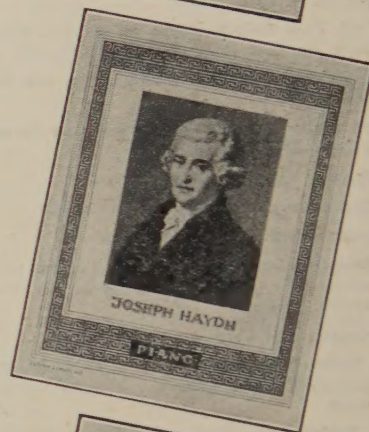
Inhalt: Allegro F · Allemande · Andante G · Aria B von 5 Var. · Bourrée G · Capriccio g · Chaconne d, g · Courante G · Fantasia a · Fuge D · Gigue e · Grobschmied-Variationen E · Gavotte G · Menuett d mit 3 Var. · Menuet g · Minuet G · Passacaille g · Preludio ed Allegro g · Sarabande e, g · Sonata C · Sonatina B · Suite g: Allemande — Courante — Sarabande — Gigue · Trio a



JOSEPH HAYDN

Edition Schott 501 DM 4,50

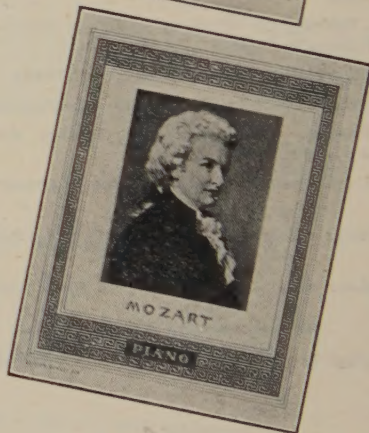
Inhalt: Allegro F (Hoboken XVII — Anh.) · Andante C (Hoboken XVII — Anh.) · Capriccio G (Hoboken XVII:1) · Contretänze Nr. 1, 2, 4 (Hoboken IX:29) · Deutsche Tänze Nr. 1, 2, 6, 7, 8, 10 (Hoboken IX:12) · Menuett As I, II (Hoboken XVI:43) · Menuett B (Hoboken XVI:2) · Drei Menuette (Hoboken IX — Anh.) · Menuetto D (Hoboken XVII — Anh.) · Sonate C (Hoboken XVI:35) · Sonate D (Hoboken XVI:14) · Sonate E (Hoboken XVI:13) · Thema con 6 Var. (Hoboken XVII:5) · Vivace D (Hoboken XVII — Anh.) · Zigeunertänze Nr. 1, 2, 3, 4 (Hoboken IX:28)



WOLFGANG AMADEUS MOZART

Edition Schott 509 DM 4,50

Inhalt: Adagio h (KV 331 Sonate A) · Adagio für Glasharmonika C (KV 356) · Andante cantabile F (KV 330 Sonate C) · Andante grazioso A mit 1 Var. (KV 331 Sonate A) · Fantasie d (KV 379) · Gigue G (KV 574) · Acht Menuette (KV 315a) · Menuetto D (KV 355) · Rondeau en Polonaise A (KV 284 Sonate D) · Rondo a (KV 511) · Rondo D (KV 485) · Sechs deutsche Tänze (KV 509) · Türkischer Marsch a (KV 331 Sonate A) · Variationen über „Ah! vous dirai-je, Maman“ (KV 265)



B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ